

Litterær psykogeografi

Helene M. Ulrichsen



Masteroppgave i estetikk med allmenn litteraturvitenskap

Det humanistiske fakultet

Institutt for litteratur, områdestudier

og europeiske språk

Veileder: Kjersti Bale

UNIVERSITETET I OSLO

15/5-15

Litterær psykogeografi

Copyright Helene M.Ulrichsen

2015

Litterær psykogeografi

Helene M. Ulrichsen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne oppgaven analyserer jeg *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006) av Tomas Espedal i lys av begrepet psykogeografi slik Guy Debord benyttet seg av det i «Théorie de la dérive» (1958) og «Introduction à une critique de la géographie urbaine» (1955).

Gjennom boken vandrer Tomas i fjell, by og tettsteder, i innland og utland. Han siterer mange kunstnere underveis, som også likte å gå.

Jeg vil ta for meg på hvilken måte Tomas påvirkes av geografien han vandrer i. Hvilke emner berøres i forbindelse med følelsene geografien vekker i ham? Jeg vil blant annet drøfte hans tanker omkring død, kjærlighet, seksualitet, samfunn, det å være et jeg og det å bli en annen.

Jeg ønsker med denne oppgaven å undersøke om det finnes noe som kan kalles litterær psykogeografi.

Forord

Som den siste masterstudenten i estetikk med fordypning i allmenn litteraturvitenskap har jeg lyst til å takke for et spennende studie. Det er med tristhet jeg tenker på at denne retningen nå blir borte.

I EST2000 ble jeg introdusert til Guy Debord og hans tekst «Théorie de la Dérive» (1958), som jeg leste i engelsk oversettelse. Debord arrangerte vandringer (*dérives*), hvor de gående skulle drive tilfeldig gjennom Paris, og på den måten gjenoppdage poesien i gatene. Teksten ga ikke slipp på meg. Jeg begynte å tenke på den hver gang jeg var ute og gikk. Jeg tenkte på tvangsrutene til studenten som Chombart de Lauwe fulgte. Studenten gikk den samme ruten til universitetet og til pianolærerinnen hver uke. Det overrasket de Lauwe at et liv kunne være så begrenset. Dette, i tillegg til Ernest Watson Burgess's teori om Chicagos sosiale aktiviteter fordelt over distinkte soner, syntes Debord var viktig for utviklingen av *dérive*.

Jeg tenkte på hvordan jeg i mitt eget liv stort sett fulgte de samme geografiske linjene daglig, og på hvordan folk fra ulike distrikter bar preg av det distriktet de kom fra. Tanken på at geografien, bevisst organisert eller ikke, kunne påvirke følelsene og oppførselen til den som går i den, var det som fascinerte meg mest.

Med litteratur som fordypning, var det dermed et spørsmål om tid før jeg begynte å utforske hvorvidt psykogeografi kunne la seg gjenfinne litterært. Jeg leste vandringbøker som *Sult* av Knut Hamsun, hvor protagonisten driver gjennom Kristiania i 1890. Jeg leste W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* (1995), og observerte hvordan protagonisten påvirkes geografisk til å erindre historiske hendelser. Thomas Bernhards *Gehen* (1971) gjorde meg oppmerksom på hvordan folk går. Bernhard nevner at måten folk går på står i direkte forhold til hvordan de tenker. Går de sakte, tenker de sakte. Går de ujevnt, tenker de ujevnt. Samtidig maner Bernhard frem en språklig rytme, som gir den fysiske bevegelsen å gå et fint litterært uttrykk.

Jeg leste Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten* (1994) og *Der große Fall* (2011), som begge tar for seg vandring, og psyke forbundet med det. Videre var jeg innom Baudelaire og Poe. Det var mange som tok fatt i geografi og vandring litterært. Christian Refsums *Løftet* viste hvilke stemninger som kan inntreffe når

man vandrer i fjellet. Forholdet mellom far og sønn påvirkes til en viss grad av geografien. Jeg leste Jean-Jacques Rousseaus *Den ensomme vandrers drømmerier*, og observerte hvordan Jean-Jacques som utstøtt fra bysamfunnet, og fornøyd med det, føler seg hel i kontakt med naturen.

Å lese Rousseau er som å tre inn i en annen sfære, hvor man vandrer side om side med ham. Alt annet enn han og naturen later til å forsvinne. Det er kanskje ikke tilfeldig at det nettopp er denne boken Tomas bærer med seg på sine turer i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006).

For det var *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* av Tomas Espedal, som virkelig satt fyr på psykogeografien i meg. Her var det en forfatter som boltret seg i geografi og følelser. Her var det en protagonist som levde i romantikken som stil og et sett holdninger. Tomas tok opp i seg det romantiske ved marxismen, det romantiske ved kunst og kunstnere, det romantiske ved rus og ensomhet, ved intertekstualitet og det å ville bli en annen. Mest av alt ble Tomas påvirket direkte følelsesmessig av geografien han vandret i. Eksempelene er utallige, og de vil bli gått inn på iløpet av denne oppgaven. Jeg hadde funnet min psykogeografiske bok. Tomas Espedal ga meg sjansen til å utforske det jeg vil referere til som litterær psykogeografi.

Takk til

Min veileder, Kjersti Bale, for en fin og klar veiledning. Hennes gode forslag underveis har hjulpet meg til å nå målet gjennom et, til tider, famlende mørke.

Marianne Grønner og Hanne Kristin Wolden som utgjorde min kollokvie *Begestringens Bølge*. Disse fantastiske damene har ikke bare vært mine sterke støttespillere med sine kloke innspill og lysende samtaler over kaffe og twist, men de har også blitt mine venninner for livet.

Foreldrene mine for varme, og et sted å bo under skilsmissen min.

Barna mine, Theo og Alexander, for at dere er til.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	
Forord.....	
Takk til.....	
1. Hvorfor ikke begynne et sted.....	1
2. Guy Debord og <i>dérive</i>	10
3. Psykogeografi.....	18
4. Resepsjon av <i>Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv</i>	20
5. Analyse av <i>Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv</i>	23
5.1 Intertekstualitet.....	24
5.2 Samfunn.....	31
5.3 Om samfunn.....	38
5.4 Død.....	45
5.5 Barndom og voksen alder.....	48
5.6 Ensomhet.....	50
5.7 Kjærlighet og seksualitet.....	54
5.8 Tanker rundt å gå: i fjellet.....	57
5.9 Om selvet.....	65
5.10 Å bli en annen.....	69
5.11 Du er lykkelig fordi du går.....	73
5.12 Tanker rundt å gå: i by og tettsted.....	74
5.13 Rus.....	76
5.14 Fortellerens psykogeografi.....	79
6. Hvorfor ikke avslutte et sted.....	85
Litteraturliste	88

1. Hvorfor ikke begynne et sted

I denne oppgaven ønsker jeg å analysere Tomas Espedals *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* i lys av begrepet psykogeografi slik Guy Debord benyttet seg av det i teksten «Theory of the Dérive» og «Introduction to a Critique of Urban Geography».

I kapittelet om Guy Debord ønsker jeg blant annet å gjøre rede for Debords endring i filosofiskpolitisk ståsted. På femtitallet da han skrev teksten om *dérive*, var hans tanker og handlinger mer preget av lek og spill enn på sekstitallet, da det revolusjonære og kritiske tok mer overhånd, blant annet med publiseringen av *La Société du Spectacle* (1967). Jeg ønsker altså å benytte meg av psykogeografi som løsrevet begrep, slik det brukes for å betegne handlingene og følelsene geografien vekker i den gående, eller som Debord selv ga uttrykk for det: «*Psychogeography could set for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals.*» (<http://www.bopsecrets.org/SI/urbgeog.htm>).

Med støtte i Michael Löwy og Robert Sayres *Romanticism against the tide of Modernity* ønsker jeg å vise hvordan Espedals protagonist kan sies å være en romantisk revolusjonær gjennom sine psykogeografiske vandringer.

Jeg vil benytte meg av beslektede skjønnlitterære tekster som kan åpne opp det å gå som motiv.

Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv begynner med en vandring gjennom protagonistens barndomsby, Bergen, og gjennom boken har Tomas gått utallige turer i fjellet, i utlandet og i sine kunstnerforbilders fotspor, på jakt etter det ville og poetiske livet.

Gjennom lesning av Jean-Jacques Rousseau, som Tomas bærer med seg i ryggsekken på sine turer, ønsker jeg med støtte i Charles Taylors *Sources of the self* å vise hvilke romantiske strømninger Tomas sitt jeg er bygget over, og utfra dette undersøke konseptet om det å «bli en annen», som Tomas er svært opptatt av. Hva er et selv, og hva vil det si å bli en annen?

Jeg vil ta for meg de ulike stemingene og emosjonene Tomas opplever som følge av det geografiske landskapet han vandrer gjennom. Noen av emosjonene vil jeg utdype nærmere, deriblant Tomas sitt samfunnssyn, hans jeg, hans atskillelse fra sitt jeg og fortellerens psykogeografi som ligger som et metalitterært kart over bokens turer.

I *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* er det hovedpersonen selv, Tomas, som forteller historien: «Jeg skulle skrive. Jeg ville skrive et brev» (Espedal 2006: 134). I dette tilfellet sitter protagonisten i vinduet sitt på Hôtel de Lille i Paris og titter ned på baren i bygget overfor.

Tomas skriver mye gjennom boken. Det blir klart at han er forfatter: «Jeg savnet mitt tidligere liv. Jeg ville være alene. Ville skrive bøker» (Espedal 2006: 21). Samtidig gjenopptar han et gammelt yrke:

Til enhver tid har det eksistert omstreifere, men idag er det et yrke og en verdighet som er i ferd med å dø ut. I alle fall i velferdslandet Norge. Og du tenker: noen bør ta vare på dette yrket. Noen må ta på seg ansvaret. Noen bør redde denne friheten, denne stoltheten, gjenopprette yrket og verdigheten, ja, du vil bli vandringsmann. (Espedal 2006: 33)

I dette sitatet slår Tomas fast at det å være vandringsmann er et yrke, til tross for at det er ulønnet. Dette er også et av de stedene i boken hvor fortellesituasjonen veksler fra 1. person til 2. person. Det står: «Og *du* tenker: noen bør ta vare på dette yrket.» (Min uthevning). Vekslingen mellom 1. og 2. person skaper distanse mellom protagonist og forteller. Det er fortelleren som overstyrer historien og distanserer seg fra protagonisten et øyeblikk. Fortelleren påpeker hvilke retningslinjer protagonisten skal følge. På den annen side kan dette være et virkemiddel som kan ha til hensikt å få med leseren ut på tur. Fortelleren snur seg et øyeblikk vekk fra handlingen, og henvender seg direkte til leseren: «ja, du vil bli vandringsmann.» En tredje mulig virkning av dette skiftet, er at tankene ikke bare gjelder for fortelleren, men er generelle. Han gjør seg til hvem som helst. Tomas nøytraliseres til fordel for bokens målsetning. Det skal vandres i boken. Det skal vandres på en verdig måte. Fortelleren skal kle seg pent til turene, til utøvelsen av sitt valgte yrke, og leseren kunne like gjerne vært den som la ut på denne vandringen.

Enkelte andre steder i boken benytter fortelleren seg av 1.person flertall:

Det som er bemerkelsesverdig med Hölderlins gåing, er at den – stikk i strid med Rousseaus anmerkninger om fotturens helsebringende og tankeskjerpene virksomheter – bryter Hölderlin ned og forstyrrer hans mentale helse. Det kan skyldes at Rousseau i hovedsak gikk kortere spaserturer og forvekslet det å gå med det å promenerer, men Hölderlin, som hadde gått langt, var utslitt og preget av det han hadde opplevd i løpet av vandringen. Vi vet det ikke. (Espedal 2006: 45)

Her inkluderes leseren i en form for forskning. Resultatene av forskningen gjøres tilgjengelig, og det er ikke bare fortelleren som ikke vet hva som forårsaket Hölderlins forstyrrete mentale helse i forbindelse med vandringene. Flertallsformen forsterker utsagnet: «Vi vet det ikke». Det er ingen som vet. Leseren kan dermed trygt lese videre i den visshet om at fortelleren har gjort et grundig forarbeid. Det fins ingen forklaring på dette.

Det er en samtidig fortellehandling i boken. Alt skjer her og nå: «Men når jeg har passert hundene, er jeg i bedre humør, jeg plystrer. Visseliti. Visselita. Jeg går langs bilveien, her gjør veien en sving, den er skarp nok til at jeg kan se meg tilbake, se den byen jeg er i ferd med å forlate» (Espedal 2006: 23). Fortelleren er hele tiden nær historien, og han forteller i presens.

Enkelte steder i boken ser han seg tilbake, som når han beskriver hvordan han syntes det var å være gift, etter å ha gjort rede for hvor dårlig han likte å bo i hus: «Jeg hadde plottet innen rekkevidde. Jeg hadde lyst til å drepe hun jeg var sammen med. Det var i denne perioden jeg lærte å gå. Det å gå er, i en viss forstand, det motsatte av å bo i hus (Espedal 2006: 25.)

I dette sitatet viser fortelleren seg fra en humoristisk side (om så en mørk humoristisk side). At den perioden Tomas lærte å gå var i samme periode som han mistrivdes ekstremt i et forhold og i deres hus, gir vandringen et noe opprivende utgangspunkt. Vandringen kan likevel ha vært det som reddet protagonisten i en periode med mistrivsel. Han lærte hvilke gleder som følger med det å gå. Så heter også kapittelet sitatet er hentet fra: «Å gå ut av et forhold». Protagonisten har regelrett gått ut av forholdet, på flere enn én måte.

Fortelleren har selvironi til tider. Det kommer kanskje best til uttrykk i episoden hvor Tomas og Narve vandrer i Hellas, og de gjør seg tanker om hvorvidt en forbipasserende historiker har gjort narr av dem ved å fortelle om en av Æsops fabler som later til å være oppdiktet:

og det slo meg at historikeren kanskje hadde diktet fabelen opp, og at han betraktet seg selv som en nåtidig Æsop, og at den improviserte fabelen var myntet på oss, de to vandringsmennene i det latterlige gåutstyret, på hodeløs vei mot det store eventyret? (Espedal 2006: 159)

Tomas ser seg selv utenfra som kledt i latterlig gåutstyr, og han vurderer muligheten for å ha blitt gjort narr av. En må inneha en viss grad av selvironi for å kunne se muligheten for noe sånt. Videre gjør de to kameratene narr av seg selv idet de spinner videre på at Tomas er magen som kun styres av begjær, og som leder Narve, som er hodet, og resten av slangen på avveier: «Hva sier magen? Jeg sier: jo, nå må vi snart stanse for å holde pause og spise» (Espedal 2006: 159).

Tomas Espedal er en kunstner i en ordenes verden. Han har fra flere hold blitt karakterisert som en stor stilist. Han har en rytme i setningsoppbygning, og han utviser en melodisk letthet direkte: «Visseliti. Visselita» (Espedal 2006: 23), og indirekte: «som å bo i et hus i huset, mandag, tirsdag, torsdag, et hundehus, du kryper ut (...)» (Espedal 2006: 13). Hans måte å behandle ordene på er unik:

Å gå i hundene: krype, på alle fire, magen langs gulvet, ansiktet ned, et arr i øynene, lyset, det slår som en stokk, et sår noen plystrer i, hun plystrer i blodet, det plystrer i hodet, hvem er det som plystrer, nærme seg dette, krype langs gulvet, inn under bordet, en dam av alkohol, slikke den opp, rulle seg rundt og legge seg til under bordet, du ser halvparten eller mindre av alt, midjen, kanskje, de nakne føttene, og om kvelden, kanten av nattkjolen. (Espedal 2006: 13)

Setningen er lang i sitatet ovenfor, og kommaene er mange. Ordene drives inn dit de kanskje ikke vil, og det oppstår med det en språklig friksjon som er sensuell og spennende.

Det har tidligere vært skrevet utallige bøker som omhandler det å gå. Thomas Bernhard skrev i 1971 boken *Gå*, hvor han og en venn går turer og snakker om sin venn Karrer som har blitt gal. Det repetative i språkbruket og setningsoppbygningene gir boken en rytmikk som i seg selv minner om det å gå. Bernhard gir altså språklig liv til gåingen.

I G.W. Sebalds *Saturns Ringer* går den navnløse fortelleren gjennom Suffolk. De geografiske møtene maner frem minner av historisk og litterær art. Sebald påvirkes erindringsmessig gjennom møtet med geografien. Tomas erindrer også i sitt møte med geografien, men Tomas sitt møte er mer preget av fremdrift eller en form for romantisk visjon enn Sebalds ettertanke.

Peter Handke har på sin side skrevet flere bøker som tar fatt i konseptet om viktigheten av å bli en annen, og om å gå, som for eksempel *Mitt år i ingenmannsbukta* (1996), og *Det store fallet* (2011) hvor det i sistnevnte fortelles om en skuespiller som vandrer innover mot en ikke navngitt storby.

Vandreren som Tomas selv bærer med seg i sekken er som nevnt, Jean-Jacques Rousseau. Tomas ligger om morgenen på ukjente steder og leser i *Den ensomme vandrers drømmerier* fra 1782. Her beskriver Rousseau hvordan han har blitt ekskludert fra det kulturelle liv i storbyen, og hvordan han synes at dette er helt fint. Han foretrekker sitt eget selskap:

Jeg vil være alene for resten av livet, for det er bare i meg selv jeg finner trøst, håp og ro, og jeg hverken må eller vil beskjeftige meg med andre enn meg selv. Det er i denne tilstand jeg går i gang med fortsettelsen av den strenge og oppriktige granskningen av meg selv som jeg kalte mine *Bekjennelser*. (Rousseau 1995 [1782]: 28)

Rousseau skriver om sine vandring hvor han er i kontakt med naturen og seg selv. Filosofen Charles Taylor tar utgangspunkt i Rousseaus naturopplevelser som vandrer og viktigheten av dette, og knytter det opp mot selvet. Dette vil jeg komme tilbake til senere i oppgaven.

I «Sandhornet» fra *Sjelens Amerika* (2013), beskriver Karl Ove Knausgård en vandring til toppen av et fjell hvor det er så mye tåke at fjellet og utsikten aldri blir sett. Det psykogeografiske inntrykket innbyr dermed til vedlikeholdet av et mentalt aspekt. Hele teksten kan sees som en vandring gjennom J.M. Coetzees passasje om Mont Blanc fra *Disgrace* (1999). Bokens protagonist, professor Lurie, omtaler den preeksisterende forestillingen om Mont Blanc som noe som reduserer virkningen av Mont Blanc. Synet av det fysiske Mont Blanc når ikke opp mot det mentale bildet. Knausgårds Sandhorn bevares mentalt intakt gjennom tåkegang og støvelspisser. Tåkens psykogeografiske aspekter kan sies å vedlikeholde visjonen.

Med alle disse verkene og forfatterne i bakhodet, virker Tomas sin vandring som noe nærmere Rousseaus enn de andre. Selvfølgelig leker Espedal med språket for å understreke for eksempel rytmen i gåingen, slik Bernhard gjør i sin bok. Han husker av og til tilbake til historisk litterære skikkelser som Æsop i Hellas, slik Sebald knytter steder til historie. Han slukes av tåke i fjellet, men mest av alt hviler Rousseaus førromantiske tanker over *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Leseren tas med på Tomas sine turer, og inviteres inn i hans kunstneriske visjoner og dyrkelser.

I *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, nevner Tomas en rekke forfattere. Med unntak av Rousseau, Shakespeare, Voltaire og Montaigne, levde alle de nevnte enten på

1800- eller 1900-tallet. Har alle disse referansene betydning for bokens fremdrift? Jeg vil forsøke å vise at referansene setter en føring for både Tomas sine fysiske turer og intertekstuelle vandring.

Senere i oppgaven vil jeg komme tilbake til på hvilken måte Tomas får alle kunstnerne han nevner til å fremstå som romantikere. Selv en radikal modernist som Arthur Rimbaud blir fremstilt i et romantisk lys.

Av alle kunstnere Tomas nevner i *Gå*, vil jeg trekke ut noen jeg mener er dominerende gjennom boken. Den første er Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Han levde under opplysningstiden, men han sto i sterk opposisjon og var en av de viktigste førromantikerne.

Tomas har *Den ensomme vandrers drømmerier* og *Bekjennelser* (begge utgitt posthumt i 1782) med seg i sekken når han går. Han våkner om morgenen på et nytt sted og leser Rousseau. Det er Rousseaus ord som benyttes i en beskrivelse av hvordan man tenker når man går:

Aldri tenkte jeg så mye og levde så sterkt, aldri erfarte jeg så mye og aldri har jeg vært så mye meg selv – hvis jeg kan bruke dette uttrykket – som i løpet av de reisene jeg gjorde alene og til fots. Det er noe ved det å gå som stimulerer og oppliver tankene mine. Når jeg er i ro på et sted, kan jeg nesten ikke tenke i det hele tatt, kroppen må være i bevegelse for å sette tanken i gang. Synet av et landskap, det ene behagelige utsynet etter det andre, under åpen himmel, den kraftige appetitten og den gode helsen jeg oppnår ved å gå, den lette atmosfæren i et vertshus, fraværet av alt som får meg til å føle avhengighet til alt som minner meg om min situasjon - alt dette sørger for å frigjøre min ånd, og fører til en større oppriktighet i min tenkning. (Espedal 2006: 28)

Her nevner Rousseau synet av et landskap. Synet av landskapet har altså direkte innvirkning på Rousseaus emosjoner og tanker. Dette er i bunn og grunn en psykogeografisk uttalelse. Atmosfæren i vertshuset som letter Rousseaus hjerte og sinn gjør ham mer oppriktig. Også dette er psykogeografisk. Arkitektur i form av et vertshus som påvirker gjestenes emosjoner, og stimulerer til avslapning og ettertanke.

Tomas tenker over den friheten Jean-Jacques opplevde mens han gikk, og refererer til en middag med godt å drikke som Rousseau gjennforteller. På bakgrunn av dette gjør Tomas seg noen tanker om romantikken: «Vi finner et vertshus i teksten, og aner et godt måltid med mye godt å drikke. Vi er altså ikke i naturens vold, vi er et langt stykke fra det ville: Vi befinner oss med andre ord et sted imellom. Og dette imellom er romantikkens

sted» (Espedal 2006: 28). Et sted mellom naturens villskap og det lune vertshuset, er romantikkens sted, ifølge Tomas. Hvorfor det? Uttalelsen minner om episoden når Tomas går i fjellet, og blir slukt av tåke. (Espedal 2006: 61). Når han finner en hytte og setter seg til rette ved vinduet og ser ut på den store, ville naturen, da føler han ro og glede. Tomas konkluderer altså med at det å være i en «lomme» i form av et vertshus eller en hytte omgitt av den ville, frie naturen; det er å være der romantikken befinner seg. Tankene og sitatene Tomas gir uttrykk for, kobler ham direkte til Rousseau.

Den neste jeg vil ta tak i av alle kunstnerne Tomas nevner, er Arthur Rimbaud (1854 – 1891). Rimbaud var en symbolist, og sto i opposisjon til sin samtid, altså realismen og naturalismen. Han var en radikal modernist, og kledte diktene sine i voldsomme bilder og kraftige emosjoner. Også Rimbaud var en vandrer. Han gikk i stykker bena sine, og det ene måtte amputeres. (Espedal 2006: 143). Det er Rimbaud som er opphavsmann til Espedals tittel på boken: «Den unge gutten som ville skrive. Som ville leve et vilt og poetisk liv» (Espedal 2006: 145). Rimbaud er til og med grunnen til at Tomas selv ville begynne å skrive: «jeg sto i hagen foran døren med plaketten som fortalte at her skrev Arthur Rimbaud *En årstid i helvete*, og det slo meg først da jeg sto foran huset, at jeg hadde funnet stedet som var utgangspunktet for min egen skriving (...)» (Espedal 2006: 145). Når Tomas sitter ved kapellet i Roche natten etter dette besøket hos Rimbaud, gjør han seg noen tanker om det å gå i mørket:

Nei, jeg var ikke redd, var blitt vant til mørket og til å sove ute, likevel var det annerledes å gå i mørket enn det var å gå i dagslys, ikke bare fordi lyset var borte, men fordi alt ble tydeligere (...) man så og hørte alt sterkere når det var mørkt. Åpningen, kilden, jeg hørte den før jeg så den. Foran meg, det åpnet seg opp, ble lengre avstand mellom lydene, stillere, nei, roligere, det ble roligere. (...) Jeg hadde aldri før, noe sted, følt en tilsvarende ro. (Espedal 2006: 145–146)

Disse tankene rundt det å gå i mørket kontra å gå i lys, er også psykogeografisk. Landskapet og geografien fremstår annerledes og påvirker emosjonene og tankene annerledes. Tomas famler seg fremover i mørket, og i språket, og føler en ro ved mørket. Han hører før han kan se. Det er en ny psykogeografisk opplevelse. I dette tilfelle er Tomas koblet direkte til Rimbaud ved å være i byen hvor han vokste opp og skrev, men også ved å sitere og gjøre seg tanker rundt Rimbauds liv, knytter Tomas seg selv til Rimbaud.

Det hviler en egen romantikk over Espedals bok. Det er en lengsel etter en annen tid, etter kunst og etter det å bli en annen. Foruten det jeg vil referere til som romantiseringen av blant andre Rousseau og Rimbaud, kan det være rom for å hevde at Tomas også har politisk romantiske idealer. Han kritiserer det nyrike samfunnet, og lengter tilbake (eller fremover) til en annen tid.

Marxismen kan til en viss grad sies å være romantisk. Marxismen oppsto i den romantiske epoken. Begreper fra denne perioden har blitt et kulturelt fellesgods, og det er i denne formen marxistiske holdninger hos Tomas fremtrer.

I *Verdenslitteratur - den vestlige tradisjonen* under «Romantikken», står det: «Det er nettopp negasjonsprinsippet - at det som er, vil opphøre å være, og derved inngå i dannelsen av det nye – som ligger under Karl Marx' teori om klassekampen» (Haarberg, Selboe, Aarseth 2007: 355). I sin doktoravhandling studerte Marx Demokrit og Epikurs naturfilosofi, hvor han knyttet Hegels dialektikk, som nevnes i sitatet ovenfor, til disse. I Store Norske Leksikon står det at Marx' tanke var at begge de formene for materialisme som Epikur og Demokrit presenterte, manglet et dynamisk prinsipp. Dette mente Marx å finne hos Hegel. Marx var med andre ord opptatt av mye av det samme som romantikerne. Rousseau vendte tilbake til naturen. Det var i møte med naturen Rousseau følte han ble til det mennesket han var ment å skulle være. (Rousseau 1995 [1782]: 32).

Guy Debord kan også sies å ha vært romantisk, som jo alle revolusjonære til en viss grad kan sies å være. Debord var romantisk i den forstand at han drømte om en form for idealsamfunn, som enten eksisterte før Haussmanns ombygging av Paris fra en romantisk by med trange smug egnet til flaneri, eller etter hans samtid i form av et nytt Babylon som kunne komme til å eksistere en gang i fremtiden. Han var med andre ord en drømmer, og han fulgte i kjølvannet av surrealismen. Han kan ikke sies å ha vært romantisk på samme vis som førromantikeren Rousseau, men det er mulig å tenke seg et felles ståsted i misnøye med den kapitalistisk orienterte utviklingen og drømmen om noe mer naturlig, mer poetisk.

Når Michael Löwy og Robert Sayre tar for seg surrealisme i *Romanticism against the Tide of Modernity*, betegner de den som: «(...) the major avant-garde movement (...) and the «spirit of May 1968»» (Löwy, Sayre 2001: 214). Videre mener de at Arthur Rimbaud og Karl Marx er de to ledestjernene den romantiske bevegelsen har blitt ledsaget av. (Löwy, Sayre 2001: 214.)

Kjernen av surrealistene som kretset rundt André Breton og Benjamin Péret forkastet den etablerte sosiale, moralske og politiske ordenen: «This rejection of social and institutional modernity does not prevent the surrealists from identifying with the same cultural modernity that Charles Baudelaire and Rimbaud had invoked in their day» (Löwy, Sayre 2001: 215). Löwy og Sayre mener altså at surrealistene hadde den samme kulturelle moderniteten som Baudelaire og Rimbaud introduserte. Ifølge Löwy og Sayre, var det blant annet et spontant hat av alt borgerlig som tiltrakk surrealistene til romantikere som blant andre Baudelaire og Daumier: «[They] are attracted by a ‘completely spontaneous hatred of the typical Bourgeois’ and share «a common will not to compromise in any way with the reigning class»(...)» (Löwy, Sayre 2001: 216). Det er mulig å tenke seg at romantikerne politisk sett lå Marx’ politiske visjon svært nær. Marx er en viktig innfallsport til og en fellesnevner for både Tomas i *Gå*, Baudelaire, Rousseau, Rimbaud og Debord. Politisk sett har disse kunstnerne det felles at de misliker classeskiller, kapitalistisk samfunnsutvikling og de kan tolkes som romantikere hver fra sin tid. Det er mulig å se Tomas sitt valg av referanser som noe som kan gi grunnlag for en felles plattform både politisk og psykogeografisk.

Tomas nevner ikke Guy Debord. Guy Debord var ikke en «genial kunstner» som jo gjerne er noe man forbinder med menneskene i boken. Men Debord sto også i opposisjon til sin samtids kapitalistiske utvikling, og han ønsket i utgangspunktet å finne tilbake til gatenes poesi. Han var marxist og han tok i bruk begrepet psykogeografi, som hadde sin opprinnelse hos kabylene. Kabylene holdt til i fjellandskapet på Afrikas vestkyst. Fjellene gjorde det vanskelig for inntrengere å angripe dem, og dette gjorde noe med psyken til de som levde der. Dette igjen ble referert til som psykogeografi. Når Anton Chtcheglov foreslår at det Debord undersøker ved hjelp av sine *dérives*, hvor grupper lekefullt driver gjennom byen på jakt etter gatenes poesi, kan kalles psykogeografi, synes Debord det er en god idé. Det å gå for å undersøke den direkte påvirkningen på emosjonene og tankene som følge av geografien, er noe Debord kan sies å ha felles med Rousseau, Rimbaud og Tomas. De er alle vandrere. Slik jeg ser det kan Debords «Theory of the Dérive» brukes som en port inn til Espedals gående univers. Det er psykologi, det er geografi; det er jakten på et vilt og poetisk liv.

2. Guy Debord og *dérive*

På 1700-tallet oppsto det i Paris noe som blir omtalt som «the impartial spectator». Dette innebar å se seg selv slik andre antagelig ser en, i både positiv og negativ forstand. På 1800-tallet fremtrer dandyen, som ifølge Vagn Lyhnes bok *Savnets vellyst* best representeres ved engelske George Brummell (1778 – 1840). Han var venn av prinsen, og kledte seg ytterst møysommelig. Han likte sine lange, mørke frakker og lange bukser, i motsetning til de vanligere knelange buksene menn brukte på den tiden. Halstørklet var spesielt viktig, og de brukte stivelse for å få det til å fungere i knytteprosessen. Dandyen var fra overklassen og kunne sende brev til moren sin om at hun kunne ta det med ro, da han kunne forsikre henne om at hennes sønn brukte minst to timer foran speilet før han skulle ut.

Den parisiske *flâneur* er en direkte etterkommer av dandyen. De var gjerne velstående unge menn, som hadde tid og penger til å kle seg ordentlig og til å deretter gå ut og observere, som var flanørens viktigste bedrift: «(...) the most essential appendage is the eye. The *flâneur*'s field of action is encompassed by his field of vision» (Tester 1994: 27). De observerte «the crowd», og skulle noen utmerke seg i mengden, kunne flanøren gjerne forfølge denne og undersøke hvorfor denne ene utmerket seg.

Selv så flanøren seg selv som en «prince incognito», han var alltid en kunstner og da helst en poet, en mann *av* mengden, i tråd med Poes *Man of the crowd*, i motsetning til en mann *i* mengden. Han var som alle andre, med en indre bevissthet om at han selv var spesiell og mer en observatør av massene. For å understreke dette, kunne flanøren gjerne ta med seg en skilpadde på sine flanerier. Skilpadden anga tempoet, og ble et symbol på flanørens velstand og på tid som noe han underla seg.

Flanøren ser seg selv som det overordnede individ i mengden, men: «The superior individual is not the *flâneur* immune to the enticements of the commercials and who loses himself in the crowd, but rather the capitalist who rules the crowd» (Tester 1994: 36). Til tross for det poetiske målet til flanøren, var han kapitalistisk i sin fremtoning, og i sin atferd.

Flaneriet forsvinner idet det mister sin kontakt med byen. (Tester 1994: 38). Allerede i 1879 har flaneriet mistet det meste av sin distinksjon, og flanerier blir oppfattet som feilet kreativitet: «(...) is presented as a sign of failed creativity» (Tester 1994: 32). Flanøren går inn, og ikke lenger ut. Han blir privat.

Baudelaires flanør er kapitalistisk i seg selv: «(...) he delights in universal life – the paradox of course is that that ‘universal life’ is bourgeois Paris»» (Tester 1994: 49).

Baudelaires tids flanør er mer eid av byen enn en eier av byen. Han har gått fra å være en som hever seg over kapitalismen til å bli en kjøper (Tester 1994: 34). Med nummereringen av hus i Paris, ble det å flanere ikke lenger mulig: «Numbers destroy the poetry of the city» (Tester 1994: 14). Byen var ikke lenger fri, den var pløyd ned og tilrettelagt av byplanlegger George Eugène Haussmann, som omgjorde Paris fra en «fri» by til en by med enorme boulevarder og élysées i årene 1853 til 1870. Det ble oppført gigantiske og påkostede kjøpehaller, konstruert for å forlede massene til å kjøpe ting de ikke trengte.

Den franske marxistiske filosofen Guy Debord irriterer seg i 1955 over bilen, og over poesien som har gått tapt gjennom Haussmanns omgjøring av Paris, og drømmer om å gjenoppdage gatas poesi. («Introduction to a Critique of Urban Geography»(1955)). Han drømmer om å gjenoppdage den tiden som flanøren underla seg på sin langsomme ferd gjennom de trange gatene.

In a *dérive* one or more persons during a certain period drop their relations, their work and leisure activities, and all their other usual motives for movement and action, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there. (<http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>)

Når en eller flere individer er involverte i *dérive*, forlater de sine vanlige grunner til bevegelse og tiltak, i en relativt lang periode. De forlater forholdene sine, arbeidet sitt og sin egen fritid, for å underkaste seg spenningen i terrenget og de møter som måtte assosieres med det. I likhet med dette nevner Tomas om Rousseau: «Han har kommet seg ut av byen, har forlatt familie og forpliktelser. han har sagt farvel til arbeidet. Farvel til ansvaret. Farvel til pengene. Han har tatt avskjed med venner og kjæreste, med ambisjoner og fremtid» (Espedal 2006: 30). Og i likhet med Debord som filosoferer over sin egen tilstand i det kapitalistiske Paris, og Rousseau som betrakter seg selv som utestengt fra kulturlivet, filosoferer Tomas over sin egen tilstand: «Idag styrter alt sammen og blir til det rene ingenting, og jeg vet ikke hva jeg skal gjøre. Kjæreste. Jeg går fra deg idag.» (Espedal 2006: 21). Det kan sies å være en kobling mellom Debord og protagonisten i *Gå*, samt de forfattere Tomas tar for seg på sin

vandring, ved det at de alle har forlatt et miljø. De er alle vandrere, og de har alle frigjort seg fra det livet de førte.

I forhold til *dérive*, fins det et psykogeografisk konturkart assosiert med byer, med deres permanente strømninger, deres bestående punkter, og understrømmer som gjør at både det å tre inn og ut av enkelte soner er svært vanskelig.

Dérive inkluderer to motsigelser; det å gi avkall på noe, og det å underlegge seg en grundig utregning av psykogeografiens muligheter.

En kan drive rundt alene, men erfaring viste at det beste er grupper på to eller tre hvor alle er like oppvakte, og hvor en kan kryss-sjekke inntrykkene de forskjellige gruppene har gjort seg for å nå frem til mest mulig objektive konklusjoner.

Vincent Kaufmann, som har skrevet biografien *Guy Debord, Revolution in the service of poetry*, ser *dérive* som merket på «lost children», som driver, som overgir seg selv til et prinsipp om ren mobilitet, fraværet av de vanlige grunnene til å dra steder – en mobilitet uten mål og mening, uproduktiv, nettopp for å åpne opp for forlokkelsen og spenningen i terrenget og i møtene. (Kaufmann 2006: 6).

Debord ville ikke at *dérive* skulle blandes med de parisiske promenadene til André Breton og Louis Aragon, som det ligner på men med tillegget en «objektiv forståelse». Avantgarde historisk er *dérive* forbundet med promenader.

Det utopiske elementet (fremtidsbyer) i situasjonismen var Debord aldri særlig interessert i. Han var mer opptatt av områder som for eksempel Les Halles, og var mer melankolsk i sin situasjonistiske tilnærming. Han var nærmere Baudelaire enn Breton i tankene. (Kaufmann 2006: 112). Surrealistiske drømmere var for passive, for klare til å la seg selv gå, bortført av sjanse eller tilfeldighet, eller det ubevisste. *Dérive* måtte være mer kontrollert, og nye byer og rom måtte bli oppfunnet som ville støtte *dériven*. (Som jeg var inne på tidligere, resulterte ikke disse oppdagelsene i nye byer, men i enkeltbygg.)

Psykogeografi er kulminasjonen heller enn bruddet med surrealists eventyr. Det er en måte å oppfatte geografi på som vektlegger lek og det å drive rundt i urbane miljøer. En hel kasse med morsomme og oppfinnsomme strategier for å oppdage byer, har det blitt referert til som. Hva som helst som kan få fotgjengere bort fra deres faste stier og som rykker dem inn i en bevissthet rundt det urbane landskapet er lov.

Debord skriver i «Theory of the Dérive» om den kvinnelige studenten som blir observert over en lengre periode av Chambert de Lauwe:

[...]in order to illustrate “the narrowness of the real Paris in which each individual lives . . . within a geographical area whose radius is extremely small,” he diagrams all the movements made in the space of one year by a student living in the 16th Arrondissement. Her itinerary forms a small triangle with no significant deviations, the three apexes of which are the School of Political Sciences, her residence and that of her piano teacher. (<http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>)

Studenten har sine faste rutiner. Hun går til universitetet, deretter går hun til pianolæreren, og så hjem. Hun følger nøyaktig de samme rutene hver dag. Debord og hans likesinnede var enige om at slike rutiner var del av en passiv holdning til samfunnet. For å forandre samfunnet, for ikke å passivt la seg styre av et styresett, var det viktig å bli bevisst byen som geografi heller enn byen som ledd i politisk tilrettelegging. Det unike og det individuelle blir en form for anti-autoritært opprør.

Debord hadde vanskelig for å se samfunnets utvikling som et gode. Han mente at folk ble ledet til å tro at de var avhengig av ting de trodde var goder, som for eksempel bilen. (<http://www.bopsecrets.org/SI/urbgeog.htm>). Over tid skulle strategien Debord introduserte kunne bidra til å velte om på klassetenkning i et samfunn hvor varefetisjisme og fremmedgjøring former mennesket i kapitalismens bilde. Teknologisk fremskritt, høyere lønninger og mer fritid vil ikke kunne veie opp for det dysfunksjonelle i samfunnet og degraderingen av hverdagslivet.

Psykogeografi er fundamentalt en erfaring av mobilitet, påført rom like mye som tid. Objektiveringen av det urbane rom er spasielt like mye som temporalt.

Giorgio de Chirico var mer en arkitekt enn en maler, til tross for at han gjerne regnes som en av surrealismens malere. Chirico var først lettrist, deretter situasjonist. Lettrismen hadde sine røtter i dadaisme og surrealisme, og navnet lettrisme kommer av at de var fokusert på brev og andre visuelle og språklige symboler. Det var han som fremla modeller over fremtidige byer og nye rom hvor en kunne vandre og erfare ukjente begjær og ønsker.

Psykogeografi, slik det ble beskrevet av Ivan Chtcheglov, lik enhver surrealistisk automatisme, er en teknikk for å objektivere begjær. *Dérive*, som psykogeografiens praksis, innehar altså også en psykoterapeutisk verdi, i likhet med mange surrealistiske kreasjoner. Ved å desorientere seg, ved å kaste seg ut i en noen ganger foruroligende ugjenkjennelighet,

bringes ukjente og glemte begjær til overflaten: «A complete reversal of the intellect has become essential, (to be enacted) through the revelation of forgotten desires and the creation of entirely new desires. And through an intensive propaganda promoting those desires» (Kaufmann 2006: 119). De ukjente og glemte begjærene eller ønskene skal med andre ord tvinges frem i lyset, gjennom reversering av intellektet. Det ubevisste skal stimuleres i en intensiv jakt på fortrenge begjær.

Det er mulig at den som oppfant *dérive* (Chtcheglov) også ble dens første og prinsipielle offer:

The *dérive* [...] was exactly to the totality what (good) psychoanalysis is to language [...] The *dérive* is almost a form of therapy. But just as analysis alone is almost always contradicted, the continual *dérive* is dangerous to the extent that the individual who has gone too far (not without base, but...) without protection is threatened by breakdown, dissolution, dissociation, disintegration. And this is followed by a return to what is known as «everyday life», which is to say «petrified life». (Kaufmann 2006: 120)

Sitatet ovenfor beskriver farene ved å overdrive *dérive*. Det kan gå for langt, og dermed gjøre returen til hverdagslivet nærmest umulig. Uten beskyttelse kan den som driver oppleve sammenbrudd, gå i oppløsning, føle seg atskilt og utenfor. Men under den riktige praktiseringen av *dérive*, vil den kunne forholde seg til totaliteten på lik måte som god psykoanalyse forholder seg til språket. *Dérive* kan være en fremgangsmåte for å avdekke det skjulte ved samfunnet.

Mer generelt er psykogeografi ikke bare en kunst, men også gaten som en form for terapi. Fri assosiasjon er byttet ut med målløs vandring, og ifølge Debord er denne like begrenset som «fri» assosiasjon praktisert i psykoanalytikerens sofa. Lik klienten, må den som praktiserer *dérive* midlertidig kutte av all forbindelse til det hverdagslige liv, med dets opplevelser (venner, arbeid); han må vandre uten noe spesielt mål, nøyaktig som klienten snakker uten noen spesifikk hensikt.

Dérive kan sees som Freud, avskåret fra sofaen, kastet ut på gata og samtidig gjort arbeidsledig, mener Kaufmann. (Kaufmann 2006: 120-121). Det er så avgjort et element av synsk oppførsel, til og med psykoterapi, i psykogeografi. Begjær (*desire*) skulle oppfylles, og etter det som vites om dagliglivet til Debord og hans venner, så ble mange av disse begjærene oppfylt. (Kaufmann 2006: 110).

Debord mente at *dérive* er noe kollektivt, dets mål er et samfunn holdt sammen av begjær (ønsker/behov). Det kan ikke foretas en revolusjon uten en kollektivisering av begjær, uten delbare og delte begjær. Det er ønsket om å relatere spørsmålet om subjektivitet til spørsmålet om revolusjon, et ønske om å frigjøre subjektet fra statusen av uklarhet og overflødighet som den leninistiske revolusjonære modellen tilegner det, med forferdelige konsekvenser.

Lettristene utførte noen provoserende aksjoner, for eksempel kom de seg opp på prekestolen, forkledd som dominikanermunker, på påskedagsmessen i Notre-Dame i 1950 og erklærte at «Gud er død». Debord ville sette fart på radikaliseringsprosessen.

Ikke bare var Gud død, «kunsten er død» hevdet situasjonistene. Kunstens varekarakter ble stadig mer fokusert på, og Debord kan sies å ha forutsett kunstens rolle som motor for reklame. Etterkrigskunsten ble ansett å være fanget i et passiviserende *spectacle* (skuespill, forestilling) som ikke skapte annet enn adskilte tilskuere, ikke-deltakere. Den nye anti-kunsten skulle bestå i å skape aktiviserende *situasjoner*.

I *La Société du Spectacle* (1967) hevder Debord at skuespillet ikke er en ansamling av bilder, men et sosialt forhold mellom mennesker, formidlet av bilder. Skuespillet er vareøkonomien som «fremmedgjør» oss fra sine produksjonsvilkår, en *spektakulær* form for fremmedgjøring, synonymt med en utviklet form for kapitalisme der bildene har en privilegert plass: «Skuespillet er *kapitalen* som har nådd en slik grad av akkumulasjon at den blir et bilde», sier Debord i tese 34, en av flere passasjer i bokens første del som spiller på første kapittel av *Das Kapital*.

I Arnstein Bjørklis artikkel «Desillusjonert avant-garde», kritiserer han Debords *La Société du Spectacle* på denne måten:

Tanken på å leve et inautentisk liv i Debords skuespill-hule er mer klaustrofobisk enn tanken på å befinne seg under den engelske kanal. Det vil si, *hvis* jeg hadde klart å ta denne totalitetskritikken, denne posteksistensialismen, alvorlig som *totalitetsbeskrivelse*. Å postulere at livet i dagens samfunn er et skuespill, ergo inautentisk, er å suspendere alle spørsmålstegn ved nødvendigheten eller ønskeverdigheten av en revolusjon (Le Monde Diplomatique 2010)

Bjørkli vurderer i dette sitatet hvorvidt Debords skuespillsamfunn kun fungerer som en fornektelse av virkeligheten, og som da ikke kan ha noe revolusjonært over seg.

«Theory of the Dérive» ble riktignok skrevet i 1958, ni år før *La Société de Spectacle*, men det er tenkelig at Debord allerede da tenkte i forhold til skuespillsamfunnet, og at han anså psykogeografi og *dérive* som nødvendige midler for å unngå den passive underkastelsen til «la Spectacle». Kapital formet mennesket i sitt bilde, og kunsten ble et virkemiddel til å nå den fullstendige dominans, noe som førte til at Debord etterhvert også forkastet kunst. Situasjonistene som var en gjeng kunstnere, skulle for å motstå markedets krav på kunsten som speilbilde, unnvære å skape kunst. De som likevel skapte kunst, ble kastet ut av gruppen. En viktig retning for gruppen var *détournement* som betydde å omforme eller omgjøre den bestående kunsten, og gjøre den aktuell (Marcel Duchamp malte for eksempel bart på Mona Lisa i 1919). Tankegangen ekspanderte fra å gjelde kunst, til å gjelde samfunnet generelt. *Dérive* har det til felles med *détournement* at det blir et middel for å ta tilbake byrommet. (Kaufmann 2006: 114).

Debord var det Kaufmann refererer til som et «lost child». Han ble forlatt av sin mor og far som liten, og ble lik de fleste kunstnere, et menneske med et form for hull innvendig som måtte fylles. «Lost children» utgjorde, ifølge Kaufmann, kjernen av lettristene og situasjonistene. (Kaufmann 2006: 31). I henhold til dette forstår jeg at det å vandre målløst rundt kan ligne fri assosiasjon hos psykoterapeuten. Som nevnt tidligere, så de gaten som en form for terapi.

Kaufmann sammenligner på et tidspunkt Debord med Rousseau:

In 1989 Debord was conscious of the singularity and exemplarity of his situation. He knew this, or at least presented himself as being as exemplary as Rousseau was in his own time, engaged in an undertaking that was in many ways unique and without imitators. (Kaufmann 2006: 28)

Debord fremstilles i likhet med Rousseau som unik og uten imitatorer. I så henseende kan de begge sees som romantiske foregangsfigurer.

Initielt ønsket situasjonistene, som besto av intellektuelle og kunstnere, å integrere kunst og liv til å bli et hele som skulle eliminere forskjellen på skuespiller og tilskuer. Iløpet av 1960-årene ble gruppens antikapitalistiske kritikk, inspirert av anarkismen, utvidet fra å omfatte kunst til å gjelde samfunnet generelt. (Hustvedt 2014: 38).

Tilbake til 1958 og «Theory of the Dérive», så hadde *dérive* klar sammenheng med psykogeografi:

The lessons drawn from *dérives* enable us to draft the first surveys of the psychogeographical articulations of a modern city. Beyond the discovery of unities of ambience, of their main components and their spatial localization, one comes to perceive their principal axes of passage, their exits and their defenses. (<http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>)

Ifølge dette sitatet var det gjennom praktiseringen av *dérives*, at de første utarbeidelsene av psykogeografisk uttrykk i moderne byer kunne artikuleres. Byens hovedsakelige passasjeakser, utganger og forsvar kunne oppdages.

Psykogeografien var det essensielle studieobjektet. *Dérive* var praktiseringen av dette studiet.

Siden *dérive* var en organisert praksis, vil jeg ikke benytte meg av dette aspektet så mye i oppgaven. Men jeg vil komme tilbake til tilfeldige møter, og hvilken betydning de har for opplevelsen av en vandring.

3. Psykogeografi

Først og fremst var psykogeografi et ønske om å introdusere poesi inn i en levd erfaring av gaten, av byen. I motsetning til vestlig filosofis tradisjon, hvor man assosierer estetisk mulighet med avstand og ettertanke, besto psykogeografi i å eksperimentere med de affektive variantene i det urbane miljø. Det dreide seg om en umiddelbar estetisk opplevelse. Dette skulle oppnås ved å gå rundt i byen, ved systematisk å praktisere *dérive*. Det innebar å raskt bevege seg gjennom flere områder av byen for å skille, så objektivt som mulig, forskjeller i stemning og atmosfære. (Kaufmann 2006: 114). Det var øvelser i å gjenkjenne og fortolke den «urbane teksten», eller den urbane teksten. Lettristene og situasjonistene var opptatte av å tolke byen slik andre studerte tekster. De hygget seg i byens gater, markeder og kafeer fremfor i biblioteket og med bøkene. Og lik alle former for fortolkning, involverte dette et antall regler. Det krevde strukturer. En kunne ikke vandre rundt i byen på en hvilken som helst måte. Dette gikk Debord grundig gjennom i sin «Theory of the *Dérive*».

Psykogeografi var et sentralt element i tidlig lettrisme og en fundamental del av situasjonismen frem til 1962.

I 1955 skrev Guy Debord at psykogeografi var studiet av de nøyaktige lovene og de spesifikke virkningene av det geografiske miljøet, bevisst organisert eller ikke, på følelsene og oppførselen til individene. Det var viktig å få folk ut av sin rutinemessige omgang med byen, og over i en ny forståelse av det urbane landskapet. Han reflekterte over hvordan byen påvirket sinnsstemningen.

Som nevnt tidligere har situasjonisme alltid utforsket ideen om begjær. Ideen om hva som ligger bak behovet. I historien over franske avant-gardister i det tjuende århundre, gikk Debord og forfatteren Georges Bataille lengst i sin søken etter et alternativ til marxist-leninistisk lojalitet, ved å forsøke å konseptualisere noe som overgikk økonomi. De ville finne frem til noe som kom før behov, noe som ledet begge til å innkorporere konseptene om gaver og *potlach* i tenkningen sin, for å stå i motsetning til den stalinist-leninistiske modellen og dens hyllest av arbeid og produktivitet.

Situasjonisme var laget for *dérive*, det vil si, for å drømme og sove på føttene, ifølge Vincent Kauffmanns biografi om Debord. (Kaufmann 2006: 89). Det besto i å konstruere situasjoner, oppfylle ønsker, heller enn å drømme om dem. De ønsket å ta livet av fantasier. Å drømme

betydde å ikke leve fremfor å leve, en tillot seg å la seg friste av *le Spectacle*, og dermed å underkaste seg passivitet. Eventyreren er en som oppsøker eventyr, ikke en som opplever at eventyret skjer med dem, skal Debord ha uttalt. Fantasi kan aldri være forbilledlig, og derfor, aldri revolusjonært. På denne måten understreker Debord sin revolusjonære romantikk. Han blir en som oppsøker eventyret aktivt, med det håp eller mål å avdekke noe poetisk.

På den tiden da Situasjonistiske Internasjonale ble grunnlagt (1957), var psykogeografi også et arkitekturprosjekt. Ivan Chtcheglov, som innførte begrepet psykogeografi i sin «Formulary for a New Urbanism» i 1953, gjorde det klart at arkitektur var utgangspunktet som muliggjorde *dérive*. Da Lettrismen approprierte psykoanalyse, ble *dérive* ledet mot en arkitektonisk utopi; det som ble oppdaget under praktiseringen av *dérive*, skulle danne grunnlaget for fremtidige byer. Dette ble aldri realisert, men enkelte byggverk har blitt utviklet som følge av praksisen. «In a sense, everyone will inhabit their own personal cathedral», mente Chtcheglov. (Kaufmann 2006: 128).

I denne oppgaven ønsker jeg å benytte meg av Debords begrep psykogeografi i forhold til Tomas Espedals *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Jeg vil benytte meg av begrepet for å ta for meg geografiens innvirkning på protagonistens følelser og oppførsel. Begrepet vil bli benyttet løsrevet fra situasjonismens kulturelle sprell og opprinnelige tankegods. Det er fokus på følelser og oppførsel som følge av geografien Tomas beveger seg i, som vil gjøre seg gjeldende.

4. Resepsjon av *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*

Tomas Espedals bibliografi:

- *Mitt privatliv* 2014
- *Bergen* 2013
- *Imot naturen (notatbøkene)* 2011
- *Imot kunsten (notatbøkene)* 2009
- *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* 2006
- *Brev (et forsøk)* 2005
- *Dagbok (epitafier)* 2003
- *Biografi (glemsel)* 1999
- *Blond (erindring)* 1996
- *Hotel Norge* 1995
- *Hun og jeg* 1991
- *Jeg vil bo i mitt navn* 1990
- *En vill flukt av parfymer* 1988

Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv (2006) er Tomas Espedals niende roman.

Romanen ble nominert til Nordisk Råds Litteraturpris.

Espedal har blitt belønnet med en mengde priser. På Gyldendals side står disse prisene oppført:

2014: Bergen kommunes kunstnerpris

2013: Nominert til Nordisk Råds litteraturpris

2012: Nominert til The International IMPAC Dublin Literary Award 2013

2011: Brageprisen

2009: Gyldendalprisen

2009: Kritikerprisen

2009: Nominasjon Nordisk Råds litteraturpris

2006: Nominasjon Nordisk Råds litteraturpris

2006: Bergensprisen

1991: Prisbelønt i P2/Bokklubbens romankonkurranse

Romanene hans er oversatt til blant annet tysk, fransk, russisk og engelsk, og er under utgivelse i atten land.

Resepsjonen av *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* var, som jeg nå skal vise, positiv i både Norge og i utlandet.

Knut Ødegård i Aftenposten mente at boken var skrevet med et språk og en oppfinnsomhet som er ganske unik i norsk litteratur, og hadde dette å si om boken da den kom ut i 2006:

Gåingens mange muligheter er temaet for Tomas Espedals nye bok. Denne kunsten har hatt sine sterke talsmenn i filosofien, i kunsten, og særlig i litteraturen, i romantikken var den en høyt verdsatt disiplin. Men hele vår kulturhistorie består av veier og muligheter, vandrere og oppdagere som har tilført vår sivilisasjon høydepunkter av innsikt. (Ødegård *Aftenposten*)

I romantikken var gåing en høyt verdsatt disiplin, nevner Ødegård. Det er som om romantikken som modus er det Tomas tar med seg. Romantikk som modus, kan til en viss grad videreføres ved gåingen.

Tomas tenker at Rousseau tillar det å gå romantisk verdi. (Espedal 2006: 28). Det er en romantisk stil over boken. Tomas kler seg pent når han skal gå. Han respekterer gåingen, og refererer til Rousseau og hvilke klær han brukte da han gikk: «(...) kledd i en lang, lysebrun bomullskjortel over en kort bukse med lange ullstrømper. Han har tynne, men gode sko.» (Espedal 2006: 30). Tomas tenker over dette mens han selv går, gjerne i dress.

Vandrere og oppdagere har tilført vår sivilisasjon høydepunkter av innsikt, skriver Ødegård i sitatet ovenfor. Det er de romantiske høydepunktene Tomas siterer. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittelet om intertekstualitet.

I Dagbladet var anmelder Kåre Bulie noe mer avmålt, men refererte likevel til boken som: «Florlett, men sjarmerende». På NRK sies dette om boken: «For utgivelsen ble han i 2006 nominert til Nordisk Råds litteraturpris. Rettighetene til boken er også solgt til en rekke land, som USA, Tyskland, Frankrike og England.

Det er en fin nerve i denne boka, sier Grethe Berge, produsent for *Verdt å lese*. Nå inviterer hun alle lytterne med på gåtur.»

I England fikk boken tittelen *Walk. Or the art of living a wild and poetic life*, og David Smith i *Contrary* hadde blant annet dette å skrive om den: «Here, Espedal contemplates what this ambulatory mode of travel has meant for great artists and thinkers, including Rousseau, Kant, Hazlitt, Thoreau, Rimbaud, (...)». Det er modusen å gå som Espedal tar tak i, og som kaster et romantisk lys over alle de impliserte kunstnerne.

I Frankrike fikk boken tittelen *Marcher: Ou l'art de mener une vie déréglée et poétique*, og en av anmeldelsene hadde dette å skrive om boken: «Un voyage géographique autant qu'un voyage à travers l'histoire de la marche, discipline romantique fondée par William et Dorothy Wordsworth à la fin du XVIIIe siècle.» (Alain et Christine Londner *Lire et découvrir* -# 670 - Fil RSS). Også her tas det tak i vandring som romantisk disiplin. Viere skriver de dette om Espedals prosjekt:

Tout au long de son escapade physique et mentale, notre narrateur itinérant émaille son récit des réflexions de nombreux écrivains qui ont eu recours à la marche comme à un instrument philosophique – et qui ont expérimenté son effet salutaire sur la pensée : Voltaire, Rousseau, Hölderlin, Kierkegaard, Walt Whitman, D. H. Lawrence, Wittgenstein, Heidegger, Sartre, Thomas Bernhard, Bruce Chatwin. (Londner, Londner, *Lire et découvrir*)

Alain og Christine Londner kommenterer her at Espedal har benyttet seg av kunstnere som har brukt gåingen som et filosofisk instrument, og som har utforsket effekten av ensomhet i forhold til tankegang. Espedals hensikt med sine kunstnere kan sies å ha vært å ville legge en form for kunstneriske brosteiner som han kan skrive sin litterære psykogeografi og romantiske refleksjoner over.

Siden den gang fortsetter Espedals romaner å bli oversatt og utgitt i mange land. Tomas Espedal har sitt liv og virke i Bergen.

5. Analyse av *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*

«Hvorfor ikke begynne med en gate.» Slik åpner *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* av Tomas Espedal. Tomas vandrer ned Bjørnsonsgaten. En elendig gate, fortelles det, i Bergen. Det er en dyster fortellerstemme som åpner fortellingen. Setninger som: «Jeg har ingen grunner til å være lykkelig (...)» (Espedal 2006: 12), «Jeg holder på å ødelegge meg selv, et hardt og alvorlig undergangsarbeide» (Espedal 2006: 12), «Drømmen om å forsvinne. Bli borte.» (Espedal 2006: 18) og «Å gå ut av et forhold» (Espedal 2006: 22). Alle disse setningene er mørke og det blir klart at fortelleren ikke er lykkelig. Likevel balanseres dette mørket av et inderlig lys ved setninger som: «(...) du er lykkelig fordi du går» (Espedal 2006: 12), «Jeg elsker livet» (Espedal 2006: 14), «jeg har ikke glemt gleden ved å reise» (Espedal 2006: 15) og «Drømmen om en forvandling» (Espedal 2006: 18). Og det er i denne siste setningen Tomas sitt prosjekt gjør seg gjeldende. Han vil forvandle seg.

Han har gått ut av et forhold, han er langt nede, han bedriver et undergangsarbeide, men han innser at dette mørket glimtvis lyses opp av intense gleder. Gleder ved for eksempel rus og kunst. Han har lyst til å bli borte, men ikke dø, fordi han elsker livet. Han har drømmer om å forsvinne, men ikke helt, han vil gå inn i en annen tilstand. Han er ute av et forhold, men han ønsker å forholde seg til noe annet enn et menneske. Han ønsker å forholde seg til kunsten og gnisten i livet, det ville og det poetiske. Han er ute i et romantisk ærend. Så romantisk er Tomas sin lengsel at han får radikale modernister som Arthur Rimbaud til å fremstå som romantikere. Hvordan gjør han det? Tomas gir Rimbaud æren for at han har begynt å skrive. Han har lyst til å oppsøke stedet han vokste opp, stedet hvor han «trampet og banket rytmen til diktene han skrev mens han hylte og gråt» (Espedal 2006: 144), og Tomas gjør det. Han går til landsbyen Roche. Han mener det må være et av de vakreste stedene han har vært. Alt dette, jakten på Rimbauds hjemsted, det vakre i geografien, blir dermed en tekstuell psykogeografi som leseren tar bolig i. Det er romantikkens hjem. Det er ikke romantikken som epoke, men romantikken som en stil og et sett med holdninger Tomas risser opp. Så romantisk er han at selv skavanker og problemer blir til romantiske goder. Rimbaud gikk i stykker bena forteller Tomas (Espedal 2006: 143), og om natten ved kapellet i Rimbauds hjemby merker Tomas selv at: «Den høyre [beinet] var sovnet, halvdød, på vei inn i døden, jeg slo floke og banket liv inn i armene og beina.» (Espedal 2006: 147). Han identifiserer seg så med forfatterne han nevner.

Tomas siterer diktet «Oppbrudd» fra samlingen *Illuminasjoner*:

Sett nok. Samme syn under alle himmelstrøk.
Hatt nok. Lyder fra byene om kvelden, og i solen og bestandig.
Kjent nok. Livets stoppesteder. - Å lyder og syn!
Oppbrudd i ny hengivelse og ny larm. (Espedal 2006: 143-144)

Hvorfor er det akkurat dette diktet Tomas henter frem i minnet? «Oppbrudd». Det uttrykker det samme som Tomas foretar seg. Tomas har gjort oppbrudd med sin tilværelse, med sitt miljø, og Rimbauds dikt styrker hans posisjon. Han henter også frem en passasje fra et av Rimbauds brev: «Nå skitner jeg meg til i så mye drit som mulig. Hvorfor? Jeg vil bli dikter, og jeg arbeider med å gjøre meg selv til en visjonær.» (Espedal 2006: 142). Er ikke dette nesten det samme som Tomas sier på bokens begynnelse? «Jeg holder på å ødelegge meg selv, et hardt og alvorlig undergangsarbeide» (Espedal 2006: 12). Rimbaud skitner seg til i så mye drit som mulig, og Tomas bedriver et alvorlig undergangsarbeide. Likevel er de begge ute etter en gevinst. Visjonære på jakt etter det ville og poetiske livet. Rimbauds brev siteres videre, og setningene «Det er feil å si: jeg tenker. Man burde si: jeg tenkes. Jeg er en annen.» (Espedal 2006: 142-143). Hele Tomas sin misjon i boken er det han henter frem hos sine forfattere. Det kan tenkes at alle Tomas' referanser har betydning for bokens fremdrift. Jeg vil forsøke å vise at referansene setter en føring for både Tomas sine fysiske turer og intertekstuelle vandringer.

5.1 Intertekstualitet

I forordet til *Den ensomme vandrers drømmerier* av Jean-Jacques Rousseau (1782), skriver Henning Hagerup om Rousseau at han likte å fylle naturens tomhet med sine drømmerier og retrospektivt forskjønne opplevelsen. Hagerup mener at dette var noe han hadde felles med mange av romantikerne. Deres lidenskap for musikk kunne også forklares i lys av denne parallellen, mener Hagerup. Lytterens opplevelse av musikken oppstår egentlig først etter at den er avsluttet. Tidsavstanden mellom opplevelse og bevissthet kan være så liten at den knapt lar seg registrere. Rousseau elsket å jobbe med avskrift av partitur, og Hagerup skriver dette om arbeidet: «En avskrift av et partitur kan på sett og vis betraktes som et konkret grafisk forsøk både på å gjenvinne den tapte tid og på å oppheve tiden (...)» (Rousseau 1995:

20). Intertekstualitet i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, kan sies å opptre på en lignende måte. Den blir et forsøk på å gjenvinne den tapte tid og på å oppheve tiden. Tomas nevner, siterer og alluderer til så mange forfattere, kunstnere og verker at en kan vurdere hvorvidt intertekstualitet slik det ble gjort kjent av Julia Kristeva, kan dekke Tomas' omfattende intertekstuelle prosjekt.

Julia Kristeva var den første til å introdusere begrepet intertekstualitet. Det var da Kristeva jobbet med litteraturforsker Mikhail Bakhtins teorier om litteraturen som dialog, at begrepet gjorde seg gjeldende. Begrepet viser til det at tekster forholder seg til andre tekster, og at meningsproduksjon oppstår derav. Arkitektonisk er betydningen av intertekstualitet: «spor av noe som var». Altså at en kan se antydningen til en mur eller en vegg som en gang var.

I forbindelse med musikkpartiturene Rousseau som protagonisten i *Gå* ofte leser jobbet med kan tankene Hagerup gjør seg rundt hvorfor dette arbeidet opplevdes så godt for Rousseau også knyttes til Espedals bruk av forfattere og sitater. Espedal bedriver på et nivå det samme som en musikalsk kopist på 1700-tallet. Han «skriver av» det som har vært skrevet av andre før. På den måten kan Espedals prosjekt også sees som et: «(...) konkret grafisk forsøk både på å gjenvinne den tapte tid og på å oppheve tiden (...)» (Rousseau 1995: 20). Ikke nok med at Tomas siterer for eksempel opphavet til sin skrivevirksomhet, Arthur Rimbaud, men han oppsøker også fysisk stedet han vokste opp (Espedal 2006: 144). Han er i høyeste grad ute etter å gjenvinne den tapte tid. Han opphever tiden ved ikke å ta utgangspunkt i en bestemt epoke. Her er det sitater fra Æsops fabler, og Dylan Thomas, som hører mer sammen gjennom geografi enn epoker. Tomas binder sin geografiske vandring opp mot en indre intertekstuell vandring som kan sies å søke å gjenvinne den tapte tid. I form av yrket vandringsmann, forsøker han å ta opp tråden til forfattere som for eksempel Rousseau og Rimbaud. Han gjør som de gjorde, han skriver om det å gå, slik Rousseau gjorde i *Den ensomme vandrers drømmerier*, hvor hvert kapittel er delt inn i ti vandringer, «Første vandring», «Annen vandring» og så videre. Rousseau skriver om hvordan han har fjernet seg, eller blitt utestengt fra, bylivet. Han er uønsket, og han trives for såvidt godt med det, og til tider reflekterer han over sin egen tilbaketrekning fra det sosiale liv:

Jeg trakk meg tilbake fra det sosiale liv og dets glitter, jeg renonserte på all luksus: ingen korde, ingen klokke, ingen hvite strømper, ingen forgyldning, ingen frisyre, bare en ganske enkel parykk, en god grov dress av klede, og enda bedre: jeg rykket ut av mitt hjerte de behov og begjær som gir verdi til alt det jeg forlot. (Rousseau 1995 [1782]: 50)

Rousseau fant åpenbart stor glede i sitt eget selskap. I kontakt med naturen følte han at han ble det han var tiltenkt å være. (Rousseau 1995 [1782]: 32). Hans forherligelse av naturen og individualiteten er en kraftig påvirkning for Tomas. Han gjør nøyaktig det samme som Rousseau gjorde. Han løsriver seg fra det sosiale liv, og går. Han kler seg pent, slik også Rousseau gjorde. På disse måtene søker Tomas en gjenvinning av den tapte tid, og en opphevelse av tid, bundet sammen gjennom atferd og mål. En form for indre intertekstuell geografisk landskap åpner seg i protagonisten mens han går og gjenvinner forfattere og tapt tid. Det er nesten så en kan tenke seg et reelt kart brettet ut over handlingen i boken, hvor forfattere og kunstnere som har betydd mye for Tomas gjennom livet knyttes psykogeografisk til stedene han beveger seg i. Det er ikke bare følelsene og emosjonene til Tomas som avdekkes i lys av Debords psykogeografi-begrep, det er også verker som vekkes til live gjennom naturen og psykogeografien han driver gjennom. Slik Debord og situasjonistene holdt kontakten via walkie-talkier for å knytte ulike bydeler sammen, knytter Tomas tider og verker sammen i sitt eget vandringsprosjekt.

I Store Norske Leksikon er palimpsest sidestilt med håndskrift. Palimpsest er altså håndskrift som ved hjelp av kjemiske midler kan fjernes, slik at den opprinnelige teksten under kan leses. Etymologisk betydning av palimpsest er: «utskrapet igjen». Gérard Genette utdypet begrepet palimpsest i sin bok *Palimpsestes* fra 1982. Her undersøker han blant annet de mange forholdene en tekst kan ha til en annen tekst.

Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv har mange forhold til andre tekster. Det er som om boken er skrevet over de mange sitatene han henter frem til overflaten.

Espedal siterer og alluderer til forfattere og andre tekster gjennom hele *Gå*. Alt fra Dylan Thomas' «Do not go gentle into that good night» til Whitmans tanker rundt guddommelige glimt som styrter og bryter ned alle luftslott til det rene ingenting (Espedal 2006: 21). Vinje, Bernhard, Goethe og Rousseau, er flere som nevnes. Tomas pakker ned bøker i ryggsekken før han går. Han leser bøker i sengen før han sovner, han leser dem når han våkner. Hele hans indre psykogeografiske kart er nedtegnet via kunstneriske henvisninger. Tomas er en belest protagonist. Bokens undertittel er *eller kunsten å leve et vilt*

og poetisk liv. Det er poesien han går inn i, samme hvor han går i verden. Kanskje det alltid vil være slik når man har lest mye? Hver eneste situasjon, hver eneste bevegelse kan suppleres med et sitat, med en skulptur, med et maleri?

Tomas lever og ånder for kunst. Han nevner komponister som Erik Satie og Johann Sebastian Bach, pianister som Svyatoslav Richter, kunstnere som Alberto Giacometti, Balthus (Balthasar Klossowski de Rola) og Pierre Bonnard, filosofer som Jean-Paul Sartre og Martin Heidegger. Mest av alt nevner han forfattere. Tolstoj, Kafka, Shakespeare, Rilke, Celan, Lawrence... Listen er lang. Hva er det som tiltrekker Tomas sånn med disse kunstnersjelene? Han lever og ånder for dem, deres tanker og deres psykogeografiske utgangspunkt. Hvor gikk Satie mens han komponerte? Hvor bodde Rimbaud mens han skrev? Hvor ble Dylan Thomas født? Han går i deres fotspor, både fysisk og psykisk. Intertekstualitet forstått som «spor av noe som var», kan være beskrivende for hva Tomas leter etter. Han går i kunstnernes geografiske og poetiske spor. Hva er det Tomas tror han skal finne ved å oppsøke disse stedene, disse psykogeografiske utgangspunktene? Han forkaster Saties gange på sin vei gjennom Paris fordi alt nå må være annerledes enn den gangen. (Espedal 2006: 121). Han vil se nøyaktig det de så, være nøyaktig der de var. Er lyset annerledes i Frankrike slik det faller på de grønnmalte skoddene på Rimbauds barndomshjem? Er lukten annerledes? Han sitter ved kapellet i Rimbauds hjemby:

Kan det være stedet du har drømt om, gjentatte ganger, helt siden du var barn og ung; et sted du aldri har vært og som du har sett, men som har dukket opp i drømmene som et kjent sted, et fortrolig sted, et sted som ventet, som en dag skulle komme? Er det her? Er dette stedet? Har du endelig funnet stedet, som når en drøm går i oppfyllelse? (Espedal 2006: 147)

I sitatet over lurer altså Tomas på om dette, det vakreste stedet han har vært, Rimbauds hjemsted, kan være det stedet han har drømt om som barn og ung.

Kanskje det er en drøm Tomas jakter på, eller en følelse som var god å ha i oppveksten. Det kan virke som om Tomas trenger å vite at drømmen er virkelig. At den poetiske og ville drømmen er noe han kan bekrefte fysisk, noe han kan vite virkelig *er* det poetiske og ville livet. Han er på sporet av disse forfatterne og kunstnerne, han er på sporet av tankemønstrene deres, de geografiske sporene deres i jord, de tekstuelle sporene deres i papir. Kanskje hvis han finner stedene der føttene deres traff bakken, og hvis hans egne føtter treffer den samme bakken, øynene hans ser det de så, kanskje han da vil forstå noe mer. Han er hele

tiden på søken etter noe udefinert. Kunsten, poesien, villskapen. Disse elementene ligger der hele tiden bak alt Tomas foretar seg. Han legger ut på en geografisk reise, og vel så mye på en psykisk reise. Tomas sine referanser ligger som et intertekstuell psykogeografisk kart over boken. Doc Martens-støvlene hans setter spor i landområder, kunst setter spor i notatetene. Skriver Espedal seg selv inn blant disse kunstnerne han beundrer så enormt? Han knytter seg selv som forfatter inn i en lang rekke med anerkjente forfattere. Han leser dem på sin måte, knytter dem inn i sitt univers. Espedal-universet. De går med ham i tankene, de bæres med ham på ryggen, han skriver om dem i notatblokkene. Det er som om Espedal ved sin bok går kjemisk til verks og vasker seg ned til tekstene under, til han når det som har utgjort hans sjeleliv. Han vil ned til sporene av det som gjorde ham til det han er. Han vil avdekke og skjule. Han utskraper og viser viktigheten av de forutgående forfatteren, samtidig skriver han seg selv inn på den blanke siden han skriver seg på. Spor av føtter, spor av hender, spor av tanker, spor av ord. Han går gjennom verden og søker kunsten. Han går gjennom historien og søker sitatene. Han bygger sitt eget litterære hus, og viser stadig til murene og veggene som en gang var der, og som det alltid vil finnes spor av, grunnet deres massive bærekonstruksjon.

Espedal har i flere av bøkene sine poengtert at han skriver best når han har et arbeidssted uten vinduer. Det er da de indre bildene kommer, hevder han. Når han sitter slik, med ansiktet mot en vegg, gis det liv til minnene. Når han besøker forfatteren Costello i *Gå*, blir han gjort oppmerksom på at de vakre omgivelsene rundt huset hans i Provence, kun virker hemmende på skriveingen. Costello har lidd av skrivesperre i mange år, og han utfordrer Tomas til å forsøke å skrive noe. Også han kommer til kort. Det er vanskelig å skrive i vakre omgivelser, og han ender opp med å beskrive det han ser. Det er sterkt månelys om kvelden, og som leser sitter jeg igjen med bildet av et hus med en nydelig veranda, og planter. Ikke mer. Tomas beskriver at han overtok søsterens leilighet i hjertet av Bergen ved en anledning. Byens beste leilighet, mener han. Ikke et ord ble skrevet der. Det ble festet mye, og det var tydeligvis tilholdsstedet til Bergens litterære elite, men utsikt og flotte omgivelser beskrives av Tomas som en sperre. (Espedal 2006: 63).

Jeg opplever det som at Espedal i sitt forfatterskap lenge har ladet opp til *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Han har reist mye i de tidligere bøkene sine, og i *Dagbok (epitafier)* fra 2005 skisseres ideen til det som senere skulle bli hans gjennombrudd. På side

141 i *Dagbok (epitafer)* beskriver han hvordan han har forsøkt å følge i Erik Saties fotspor fra det lille rommet han skal ha bodd på i rue de Cauchy og inn til baren han skulle drikke seg full på. Han skriver at han har gått i seks dager fra Charlesville til Paris – «*det er strekningen Rimbaud*». (Espedal 2006: 141).

Å gå. Gå for å overleve. For å vekke noe nytt til liv. Eller for å komme nærmere det som allerede er levende. Den lange gåturen, eller den korte spaserturen, eller bare det å gå rundt huset, nattetid, fra rom til rom. Hvert rom har sin natur. (Espedal 2006: 185)

Espedal hadde altså mest sannsynlig lekt med tanken på å skrive en hel roman om fenomenet å gå mens han skrev sine andre bøker. Tanken på at hvert rom har sin natur, spiller opp mot psykogeografien som også omfatter arktiektur på lik linje med natur og by.

Undertittelen til *Gå* er *Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Protagonen skal gå for å kjenne på kunsten å leve vilt og poetisk. Boken er full av referanser til forfattere og kunstnere på lik linje med geografiske steder.

Boken fremstår som en litterær vandring side om side med den fysiske. Han forteller om lange, iherdige gåturer med sin gode venn Narve. På disse turene har de måttet kaste vekt i form av bøker og andre ting for å klare å komme seg videre. Han beskriver notatblokker og alkohol som nødvendige følgesvenner. Og det kan virke som om Espedal har satt seg ned i kjelleren i sitt barndomshjem i Bergen, omgitt av sin mors lamper og sine stabler av bøker, og gått gjennom notatene fra gåturene. Geografien og tankene som oppstår som følge av eller som resultat av geografien, har han nedskrevet på turene, og kanskje han deretter sender fortelleren ut på de samme turene i etterkant, når Espedal bearbeider det skrevne materialet fra gåturene.

Det er klart at visse turer, som når Tomas finner Saties lille rom, hvor det ikke var plass til mer enn en seng, eller Rimbauds hus, er det med kunsten og kunstneren for øye. Og den som innleder hele vandringene i *Gå* er Rousseau som på side 27 blir sitert med følgende:

Aldri tenkte jeg så mye og levde så sterkt, aldri erfarte jeg så mye og aldri har jeg vært så mye meg selv – hvis jeg kan bruke det uttrykket – som i løpet av de reisene jeg gjorde alene til fots. Det er noe ved det å gå som stimulerer og opplever tankene mine. Når jeg er i ro på et sted, kan jeg nesten ikke tenke i det hele tatt, kroppen må være i bevegelse for å sette tankene i gang. Synet av et landskap, det ene behagelige utsynet etter det andre, under åpen himmel, den krafitge appetitten og den gode helsen jeg oppnår ved å gå, den lette atmosfæren i et vertshus, fraværet av alt som får meg til å føle avhengighet til alt det som minner meg om min situasjon – alt dette sørger for å frigjøre min ånd, og fører til en større oppriktighet i min tenkning. (Espedal 2006: 27–28)

Videre forteller Tomas at Rousseau ikke er den første som forbinder det å gå med å tenke godt, men at han er den første betydningsfulle forfatteren som reflekterer over hva det vil si å gå. Rousseau tillegger det å gå en romantisk verdi, skriver Espedal: «Man kommer nærmere naturen; det opprinnelige, og føler straks velvære, en ren lykkefølelse, dessuten er man fri» (Espedal 2006: 28). På siden før har Espedal skrevet om sin mors begravelse og han har sitert Dylan Thomas' «Do not go gentle into that good night» som han leste i begravelsen. Han setter seg på flyet og «I ren desperasjon gikk jeg i fotsporene til en dikter» (Espedal 2006: 26). Det er mulig han opplever kunsten som et tilholdssted, et sted hvor han blir tatt vare på.

Vandreren er et enkelt og fredelig menneske, hevder Rousseau:

Han er fri. Han har kommet seg ut av byen, har forlatt familie og forpliktelser. Han har sagt farvel til arbeidet. Farvel til ansvaret. Farvel til pengene. Han har tatt avskjed med venner og kjæreste, med ambisjoner og fremtid. Han er i sannhet en opprører, men nå har han sagt farvel også til opprøret. Han vandrer alene i skogen, en omstreifer. Han går langs veiene, uten for mange eiendeler, han har tatt verden og mulighetene i sin besittelse. Det han trenger, bærer han i en sekk på ryggen (Espedal 2006: 30)

Dette med å forlate alle plikter og vaner står i direkte forbindelse til Guy Debord og hans *dérive*. De som skulle la seg drive gjennom geografien, måtte forlate forhold, venner, arbeid osv, for en relativt lang periode. Oppbruddet er altså en forutsetning for å være mottagelig for psykogeografien. Som Rousseau påpeker i sitatet ovenfor, har han tatt verden og mulighetene i sin besittelse. Han har forlatt det som var trygt, forutsigbart og kjent, og han mottar fremtiden, det som skal komme. Han legger seg selv åpen for inntrykkene, og på den måten er han en ekte vandrer.

5.2 Samfunn

Ifølge Store norske leksikon blir begrepet samfunn i politisk dagligtale ofte oppfattet synonymt med nasjonalstat, altså en statsdannelse hvor befolkningen helt eller i det vesentlige utgjør en nasjon i språklig, kulturell og historisk enhet. Samfunnet er en samlebetegnelse som kan beskrive alt fra lag til krets, til å gjelde omfattende, selvstendige folkegrupper.

I *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* i likhet med i Guy Debords filosofiske tekster, kan det sies at det Karl Marx' definisjon av samfunn (negativt som interessebestemte og virkelighetsfordreende kollektive oppfatninger) med dets innebygde spenninger og klassekonflikter som er det toneangivende:

Luksusbåtene, bilene, de altfor store husene, de vokser, rikdommen vokser, men menneskene som befolker den blir mindre, man ser dem nesten ikke, de forsvinner i sitt eget. Det kan virke som om man investerer den nye rikdommen i det å fjerne seg fra omgivelsene. Man hever seg over de andre, isolerer seg fra naturen, stenger det ukjente og fremmede ute, man overviner reisen og kjøper seg bort fra ubehageligheter og vanskeligheter; alt det som kan gi nye og uforutsette erfaringer. Det kan virke som om man investerer pengene i en helt ny form for dumhet. (Espedal 2006: 92)

Tomas tenker over disse tingene mens han sitter på en bar og noterer. Den nye rikdommens dumhet. De raske pengenes dumhet. Alt det kapitalistiske, alt det materielle vokser, mens menneskene blir mindre, tenker han. Det er nesten så en kan forestille seg de åndelige verdiene minske i takt med at de materielle øker. Hvor mange biler trenger man? Hvor mange rom trenger man? Naturen mister sin verdi. De nye, uforutsette erfaringer mister sin verdi. Det ville og poetiske livet uteblir og erstattes med en form for nummen kapitalistisk overbevisning. De forsvinner i sitt eget, tenker Tomas i sitatet ovenfor. Tingene blir det som utgjør mennesket til slutt. Det menneskelige ved dem, deres menneskenatur, utslettes av en kapitalistisk natur, dannet av materielle goder. Samfunnet insisterer på at de er goder. Guy Debord var forferdet over bilen og hvor mange det var av dem i Paris i «Introduction to a critique of Urban Geography». Han spekulerte i hva som gjorde at alle trodde det var nødvendig å ha en bil. Kapitalismen er avhengig av at det materielle blir oppfattet som goder. Varefetisjisme stiger opp av denne overbevisningen. Man vil ha mer. Til slutt er det varen som styrer både mennesket og oppfatningen av mennesket. Oppfatningen av en selv, oppfatningen av andre.

Da Debord og hans likesinnete drev gjennom gatene, var det på jakt etter en slags geografiens urtilstand, på tross av kapitalismens preg. På jakt etter poesi blant annet i strøk som var underlagt kapitalisme. Menneskene i disse strøkene hadde blitt tatt opp i denne kapitalismen. De tilhører den, mer enn at de er herre over sine ting. Styrt ovenfra og ned slik at de ledes til å tro at livets virkelige verdi ligger i hvor mye du har, ikke hva du har og hvordan du føler at det er. Var det romantisk det Debord jaktet på? «(...) since for us Romanticism is anti-capitalist by its very nature» (Löwy, Sayre 2001: 14). Romantikerne var gjerne i opposisjon til kapitalisme og industriell utvikling, motstandere av modernisering. Ofte lengtet de tilbake til tidligere epoker, og da spesielt middelalderen med dens høviske idealer. Men Debord lengtet tilbake til det unummererte og poetiske Paris slik det fremsto før Haussmann anla sine elyseer og boulevarder. Det er klart at situasjonistene ikke kun lengtet tilbake. De var også visjonære, og lå tankemessig kanskje nærmere Schlegel som legger den gyldne epoken til et sted i fremtiden ifølge Löwy og Sayre: «By situating the Golden Age in the future, not in the past, Schlegel transfigures the myth into utopian energy and invests mythopoetry with magical power.» (Löwy, Sayre 2001: 35). Löwy og Sayre refererer til denne utopiske fremtidige byen som det nye Jerusalem, mens arkitekten til situasjonistene, Constant Nieuwenhuys i sin tekst *For an Architecture of Situation* viste til en fremtidsby, som skulle hete det nye Babylon. «Nostalgia for a lost paradise is generally accompanied by a quest for what has been lost» (Löwy, Sayre 2001: 22). Det søkes altså å gjenfinne det tapte. I lys av dette kan det være mulig å referere til Debord som en revolusjonær romantiker. Er Tomas også en revolusjonær romantiker? Han er kritisk til moderniseringen. Han synes ikke utviklingen innehar de samme kvalitetene som før i tiden. Han synes også det mentale lider under behovet for modernisering.

Lykke skal tilsynelatende kunne finnes i ting mer enn i sjelen. I store, dyre hus mer enn i naturen. I livsløgnen fremfor sannheten. Sannheten kan være vond. Å gjemme seg bak utsøkte gardiner i store rom, dysser denne store sannheten ned. Er det et bedre liv? Det kapitalistiske mennesket skal tro at denne form for tilværelse er bedre enn den sanne. I naturen visner ting, naturen er rå og ubarmhjertig. Hvorfor er det bedre å dysse ned sannheten som likevel finnes på utsiden av veggene, kryper opp under gulvplankene? Tomas kaller det forbrukets dumhet. «Grådighetens dumhet. Den nye rikdommens dumhet» (Espedal 2006: 92–93).

Tomas venter på en venn. Han skal se en oppsetning av *En midsommernatts drøm* med lokale skuespillere samme kveld og bestiller en flaske vin. Det står på plakaten at den skal spilles ute og at tilskuerne skal ta med seg sitteunderlag, mat, drikke og teppe. Han lar tankene skifte fra det store, altomfattende kapitalistiske samfunn, til en romantisk oppsetning hvor hver og en av tilskuerne sørger for sin egen lille atmosfære. I kontakt med bakken, i kontakt med naturen, i kontakt med poesien, i kontakt med historien, i kontakt med kjærligheten i form av Shakespeare. Uten å ordlegge det direkte, viser Tomas gledene ved det nære, det menneskelige, det varme, og setter det opp mot det kapitalistiske, kalde, umenneskelige. Hva slags samfunn ønsker mennesket?

We must also note that, whether we like it or not, Romanticism is a modern critique of modernity. This means that, even as the romantics rebel against modernity, they cannot fail to be profoundly shaped by their time. Thus by reacting emotionally, by reflecting, by writing against modernity, they are reacting, reflecting, and writing in modern terms. Far from conveying an outsider's view, far from being a critique rooted in some elsewhere, the Romantic view constitutes modernity's self-criticism. (Löwy. Sayre 2001: 21)

I dette sitatet reflekterer Löwy og Sayre over hvordan selv de som er kritiske til modernisme, må innse at de lever i modernismen og at det er i lys av moderne termer at deres kritikk tar form.

Til tross for at Tomas reflekterer over det som er feil med samfunnet, vil altså hans romantiske kritikk være formet av nøyaktig det samme samfunnet han kritiserer, og dermed i sin kritikk også være del av den samme tankegangen. Dette er en interessant tanke i forhold til de poetene Tomas siterer og som han gjerne vil oppleves i henhold til. Var Rimbaud også et resultat av sin epoke? Var han formet av det moderne i sin tid? Det kan tenkes at Rousseaus romantiske tanker var et resultat av det moderne i sin tid, som var noe han tok avstand fra. Var Debord preget av det nykapitalistiske samfunnet han var i opprør til? Ja, ifølge Löwy og Sayre kan disse revolusjonære romantikerne i høyeste grad sees som en direkte følge av tiden de opponerte mot.

Rimbaud var i opposisjon til sin tid. Han var en symbolist. Symbolismen var en reaksjon på naturalisme og realisme, retninger som begge forsøkte å uttrykke virkeligheten gjennom kunsten. Symbolismens «far», Charles Baudelaire, var svært inspirerende blant annet for Paul Verlaine som var Rimbauds elsker. Stemninger skulle gjerne uttrykkes i frie

vers, det skulle være musikalsk og som Baudelaire uttrykker det i «Correspondences» innholde «forêts de symboles».

Tomas er svært inspirert av Arthur Rimbaud. Det er i forbindelse med besøket i hjembyen til Rimbaud, Roche, at bokens tittel nevnes:

jeg sto i hagen foran døren med plaketten som fortalte at her skrev Arthur Rimbaud *En årstid i helvete*, og det slo meg først da jeg sto foran huset, at jeg hadde funnet stedet som var utgangspunktet for min egen skriving: huset hvor den unge gutten bodde sammen med sin mor. Den unge gutten som ville gjøre opprør, som ville reise bort, gå ut, som ville leve den frie friheten. Den unge gutten som ville skrive. Som ville leve et vilt og poetisk liv. Som ville se, som ville gå. Strekningen Rimbaud. (Espedal 2006: 145)

Tomas tenker at Rimbaud var «gutten som ville gjøre opprør». Han var i opposisjon, og ville leve et vilt og poetisk liv. Rimbaud sto i en symbolistisk opposisjon til det bestående.

Var Rousseau også en romantisk revolusjonær? Gjennom hele boken forholder Tomas seg til Rousseau. Jo, selvsagt var Rousseau en revolusjonær romantiker:

Naturen hos Rousseau er en forestilling om et bedre og mer opprinnelig sted for menneskene. Det virker som om Rousseau oppfatter naturen som et fravær av by, av alt som han forakter: diskusjoner og forfengeligheit. Selskapsliv og kunst. Borte er gatene og larmen, travelheten og alt det falske; kjøpmennene og advokatene, journalistene og kunstnerne. Borte er industrien og teknologien. Her i dette fraværet er mennesket naturlig: «det vandrer omkring i skogene, uten industri, uten tale, uten hjemsted, uten krig og forbindelser. Det er ikke behov for andre, og har heller ingen ønsker om å skade dem.» (Espedal 2006: 30)

Rousseau var ikke bare i opposisjon, han foraktet alt som forbindes med byliv ifølge dette sitatet. Han var i opposisjon til opplysningstidens fornuftsdyrking, og var en foregangsfigur for Romantikken. Han var opptatt av følelser og naturen, og Voltaire skriver at jo mer han leser Rousseau: «gripes [han] mer og mer av en ubetvingelig lyst til å krype på alle fire» (Espedal 2006: 31). Voltaire sammenligner Rousseau med et dyr i dette sitatet.

Rousseau ville tilbake til naturen. Tomas skriver om valget Rousseau tar når han iført en lang, brun bomullskjortel over en kort bukse med lange ullstrømper og tynne, gode sko, har begynt å gå fra vertshuset. Skal han gå videre og gjøre oppbrudd med alt, eller skal han vende tilbake? Rousseau velger det siste og går hjem for å sette seg vinduet for å skrive, noe Espedals protagonist også alltid velger. Rousseau setter seg ved vinduet og skriver *Den ensomme vandrers drømmerier*: «Disse timene i ensom meditasjon er de eneste i løpet av

dagen da jeg er helt meg selv og tilhører meg selv uten hindringer og avledninger, og hvor jeg virkelig kan si at jeg er det naturen har villet jeg skal være» (Rousseau 1995 [1782]: 32).

Jean-Jaques Rousseau var altså i opposisjon til utviklingen i sin egen tid. Han var en romantiker og drømte om et ideelt samfunn tuftet på natur og det opprinnelig menneskelige og individuelle.

Hva så med Guy Debord? Som nevnt tidligere står han på et gatehjørne i Paris i 1955 og ønsker seg tilbake til en tid hvor poesien florerte i Paris' trange smug. Også han mistrives med sin tids idealer og utvikling.

Tomas spør seg selv om hvorfor han foretrekker å gå fremfor å benytte seg av alle de komfortable fremkomstmidlene. Han konkluderer med at det er fordi han alltid har villet gjøre ting vanskeligere for seg selv: «Fra barndommen av en dyp motvilje mot å gjøre det jeg blir fortalt» (Espedal 2006: 94). Tomas har altså alltid opponert mot det bestående, de gjeldende regler, helt fra det lille samfunnet definert av far og mor, til det nyrike samfunn bestående av klasser.

Man er kanskje nødt til å være i opposisjon for å være fri. Er det i det hele tatt mulig å leve det ville og poetiske livet, når normen som er satt av andre? Det å underkaste seg lover og definisjoner, og å bli del av et kategoriserende samfunn, legger nok en demper på den ville utfoldelsen. Hvor er det individuelt menneskelige som Rousseau kjempet for? Hvor er naturen, menneskenaturen? Hva slags natur preger et samfunn? Det er tenkelig at ideen om det ville og poetiske livet ikke kan la seg kombinere med ideen om samfunn. Det ene vil muligens alltid utslette det andre.

Når Narve og Tomas går i land i Bremanger og legger av gårde mot Grotler og stranden, gjør Narve seg noen tanker rundt den nye rikdommen. Han mener at de nye husene er dårlige, stygge, tynne firkantede bokser: «Vi er blitt rikere og lever dårligere, sånn ser det ut(...) Vi har blitt gjerrige, livsgjerrige, vi lever fattigslig og dårlig, på tross av rikdommen, den har gjort oss fattige på en ny måte, en dårligere måte» (Espedal 2006: 109). Uttrykket «livsgjerrig» kan være definerende for hva kapitalismen i ytterste konsekvens er i stand til. I jakten på rikdom og ting, blir det materielle så definerende for selvet, så viktig for utformingen av et falskt selvbilde, at det går på bekostning av livet. Mennesket lever til slutt kun for rikdom og den statusen det måtte gi, at det overskygger det opprinnelig menneskelige. Narve påpeker at menneskene har blitt tykkere, sløvere, mer uniformert kledte,

tilpasset en dårlig smak. At vi ser for mye tv og leser for mye aviser. (Espedal 2006: 109). Er Narve inne på noe? Guy Debord mente noe av det samme i *La Société du Spectacle* (1967), hvor han hevdet at Hollywood satte malen for hvordan man skulle se ut. At alt i samfunnet ble diktert gjennom reklame og media.

Tomas gjør seg tanker om husene han ser mens han går, og hvor amerikaniserte de er: «Antakelig har man sett i fjernsynet hvordan man skal bygge boligene. Store garasjer, nye hager, terrasser og grill; den norskamerikanske familien (...) forkledd som nordmenn» (Espedal 2006: 111). Han mener den amerikanske innvandringen har vært større enn den norsk utvandringen til Amerika. Amerikanerne gjorde inntoget via tv-skjermen på hesteryggen, med skuddsalver og levisbukser, Coca-Cola og hamburgere – rett inn i stuen.

Etter disse observasjonen ankommer de to vandrerne Grotlersanden, og de kaster av seg sekkene og klærne, og bader i det kalde vannet.

Tidligere i boken, når Tomas går den gamle postveien i Åsane kritiserer han også den nyrike livsstilen:

stuen med fjernsynsapparatet og alle lampene, alt dette kunstige lyset, den ubehagelige varmen, alle disse overflødige rommene, livsfiendtlige møblene, dette halvt tempererte interiøret som forteller oss at arbeidet vi gjør er bortkastet, at pengene vi tjener er misbrukte, at livene vi lever er uinteressante. (Espedal 2006: 46)

Tomas observerer at den andre delen av Åsane er gammel. Tomas lurte på hvordan det kan ha seg at all rikdommen har ført til dårligere arkitektur. Når man tilsynelatende lever bedre, hvorfor er materialene mindre solide? Det kan tenkes at alle skor seg på noe. Penger vil ha penger. Selgeren får mer for mindre. Det blir litt det samme som å tilføre vann og salt i kjøttdeigen.

Tomas konkluderer med at alle får velge hva de selv mener er det beste livet for dem. Det er ikke noe han kan gjøre med det. Han føler seg full av avskjed og vil skrive brev.

På sin vei for å krysse fjorden og besøke dikteren Ivar Orvedal i Måren, spiser Tomas frokost med Anders Øvrebø i Ortnevik. Han er en fjellmann som låner ut værelser i huset sitt til andre fjellmenn. Han minner Tomas om pianisten Svjatoslav Richter. Tomas har aldri sett noe vakrere enn gangen til Richter på et filmklipp fra Odessa.

Etter frokost går Tomas ned mot kaia, kjøper øl til seg selv og Ivar, noen pakker med sigaretter og en avis: «den angår meg ikke» (Espedal 2006: 71). I dette sitatet tar protagonisten altså bevisst avstand fra media. Han er seg selv. Han er fri.

Da Tomas er i Istanbul, kommer han i kontakt med forfatteren Merih Günay. Günay mener Istanbul er som Paris på sekstitallet, og mener at det hele er et stort eksperiment. De skal utforme den nye filosofien og skrive den nye litteraturen: «Den franske kulturen ble holdt nede av borgerskapet, den sløve etterkrigskapitalismen. Den tyrkiske blir undertrykket av islam, men også av tyrkisk konservatisme og nasjonalisme» (Espedal 2006: 181). Han fortsetter med å understreke at de skal marsjere i gatene, i likhet med opprøret i Frankrike i åtteogseksti, og dets eksplosjon av kunst og handling. Tomas har sine tvil til Günay, som ennå ikke er noen Jean-Paul Sartre. Passasjen setter likevel søkelyset på kunst og handling som nødvendige som opponenter til et bestående, uakseptabelt styresett.

Den italienske sosialisten Antonio Gramsci og filmskaperen Pier Paolo Pasolini, som gjerne laget filmer om folk utenfor det moderne samfunn, er blant tingene Narve og Tomas diskuterer på en bar i Athen. De fantaserer om en revolusjon, og om hvem som skal organisere det nye samfunnet: «den vil starte i Hellas, demokratiets vugge, forandringenes arnested, revolusjonens fedreland, men vil den kunne knuse kapitalismen i USA og feie bort urettferdigheten i Kina» (Espedal 2006: 155). *Gå* ble skrevet i 2006, og disse tankene kunne mest sannsynlig ikke ha forekommet i vissheten om de økonomiske problemene som skulle prege landet noen år senere.

5.3. Om samfunn

The difference between society and nature is that nature is not man-made, is not produced *by* man. Human beings, of course, transform nature, and such transformation is both the condition of social existence and a driving force of cultural development. But nature is not a human production; society is. (Giddens 1977: 15)

Naturen er ikke menneskeskapt, skriver den britiske sosiologen Anthony Giddens i sitatet over. Opplysningen er innlysende, men det er likevel en opplysning som sløres, eller tildekkes av samfunnet.

For det moderne vestlige mennesket fremstår naturen som noe man oppsøker om kvelden etter jobb, eller i helgene. Man går tur i skogen, man drar til hytta på fjellet eller ved sjøen. Men naturen er også det som samfunnet er bygget oppå. Transformasjonen av naturen er både grunnlaget for sosial eksistens og det som driver kulturell utvikling, skriver Giddens i sitatet ovenfor. Likevel understreker han at naturen ikke er menneskets produksjon, det er det samfunnet som er. I et kapitalistisk samfunn kan lykke så å si kjøpes. Siden naturen ikke er menneskeskapt, har denne formen for lykke ingen verdi der. Det betyr ikke det samme å ha hus, bil, bra jobb, god inntekt og høy status i naturen. Alle er tilsynelatende likeverdige der. Verdien måles ikke lenger i et menneskeskapt system. Det kan ha vært dette elementet Jean-Jacques Rousseau var glad for å frigjøre seg fra da han forlot det sosiale livet til fordel for sine ensomme vandringar.

I sin innledning til Rousseaus *Den ensomme vandrers drømmerier*, forteller Henning Hagerup at Rousseau fra flere hold ble beskrevet som en svært usympatisk mann. Forfatteren Samuel Johnson (1709–1784) skal ha skrevet til den skotske advokaten James Boswell (1740–1795) at han gjerne skulle satt Rousseau til arbeid i plantasjene. (Rousseau 1995 [1782]: 5). Voltaire var en kjent motstander av Rousseau, og markisen av Deffand skal ha skrevet om Rousseau at hans ånd er falsk. (Rousseau 1995 [1782]: 6).

Rousseau kan muligens ha en forklaring på hvorfor disse menneskene vender seg mot ham i *Discours sur les sciences et les arts* (1750). Her hevder Rousseau at mennesket av naturen er godt, men at kulturen har gjort det slett og ødelagt muligheten for umiddelbar lykke. Hans motstandere har i lys av dette, blitt motstandere på grunn av at de er underkastet

kulturen. Kulturen er i både Giddens' og Rousseaus tilfelle noe som i bunn og grunn ødelegger, eller transformerer, det naturlige utgangspunktet.

Det generelle eller helhetlige kulturbegrep har sine røtter i den tyske romantikken, da kulturen knyttes til forestillingen om at hvert folk har sin «sjel» (Volksgeist) og sitt verdensbilde (Weltanschauung) som de har utviklet ikke i kontrast til, men også i tilknytning til, en geografisk bestemt «natur» (et «fedreland»). (<https://snl.no/kultur>)

Slik defineres kultur i Store Norske Leksikon, og det er slik jeg benytter meg av begrepet. Den kulturen som Rousseau mener ødelegger muligheten for umiddelbar lykke, er den som er skapt som følge av tilknytning eller kontrast til en geografisk bestemt «natur». Sitatet over kan leses som om kultur er noe som springer direkte utfra psykogeografi; en geografisk bestemt «natur».

Det er nesten som om det som er grunnlaget for tilhørighet og liv i et samfunn samtidig er det som umuliggjør det opprinnelig gode. For å leve i et samfunn, eller for å leve godt i et samfunn, er en da nødt til å hengi seg til, eller underkaste seg de reglene som gjelder for å kunne leve godt på den måten som er definert av et samfunn.

Både Tomas og Rousseau står i opposisjon til å leve godt på samfunnets vilkår. Det gode liv definert og diktert av et samfunn, er ikke det som bringer lykke i sin naturlige form, mener de. Det samme kan sies om Guy Debord, som heller ikke var tilhenger av å la seg diktere av et samfunn.

Jeg nevnte innledningsvis at å lese Rousseau er som å tre inn i en annen sfære, og det er et inntrykk som forsterkes av Tomas' ord i passasjene om Rousseau. Tomas bruker vi-form. Det er ikke bare Rousseau som spiser god mat og god drikke på vertshuset i 1782, det er også Tomas: «Men hva skal vi spise?» (Espedal 2006: 28). Samholdet mellom Tomas og Rousseau forsterkes i synet på samfunnet som noe som ikke skaper den ekte lykken. Tomas siterer Jean-Jacques om mennesket i naturen: «det vandrer omkring i skogene, uten industri, uten tale, uten hjemsted, uten krig og forbindelser. Det har ikke behov for andre, og har heller ingen ønsker om å skade dem» (Espedal 2006: 29).

Det er i naturen man kan være helt slik naturen har villet en skal være, skriver Rousseau. (Rousseau 1995 [1782]: 32). I den frie naturen kan man nå inn til det opprinnelig menneskelige med andre ord. Når det gjelder det menneskelige, siterer Guy Debord Marx i

«Theory of the Dérive», for å karakterisere menneskets indre landskap som noe som kan løses opp i praktiseringen av *dérives*:

the primarily urban character of the *dérive*, in its element in the great industrially transformed cities that are such rich centers of possibilities and meanings, could be expressed in Marx's phrase: "Men can see nothing around them that is not their own image; everything speaks to them of themselves. Their very landscape is alive." (<http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>)

Oppfatningen av samfunnet er ifølge Marx et resultat av hvordan hver enkelt oppfatter seg selv, og sitt ståsted i samfunnet, ifølge sitatet ovenfor.

Den franske marxistiske filosofen Henri Lefebvre refererer til en av sosiologiens grunnleggere, Émile Durkheim (1858–1917), når han undersøker marxismen. Durkheim mente at når individer samhandler, så skjer det noe nytt som er helt annerledes enn hvert individ for seg selv. Det vokser altså frem en ny form for kollektiv bevissthet basert på normer og forståelse for hvordan man skal oppføre seg. Durkheim mente at samfunnet burde være styrt av foretak, ikke staten, som han mente ble for fjernt. I foretak ville gruppefølelsen bidra til at hver enkelt ville se seg selv som nødvendig brikke, og samtidig se foretaket som helhet. Videre mente Durkheim at samfunnet trengte de dårligere sidene som selvmord og kriminalitet. Kriminalitet ville faktisk bare bidra til å øke samholdet blant de andre i samfunnet. I samfunn i rask endring oppsto det Durkheim refererte til som «anomisk selvmord». Dette forekom i tilfeller hvor et individs forventinger sto i misforhold til de sosiale forhold hvor forventningene skulle realiseres.

Marxistene anklaget Durkheim for å se samfunnet i et for harmonisk lys. De mente at ondene i samfunnet, som for eksempel kriminalitet, ikke har noen funksjon, men at de er med på å prege et samfunn fylt av maktkamp og motsetninger.

Mens Durkheim mente at klassesdelingen fungerte som fundament for individualiseringen, argumenterte marxistene for at det var en negativ individualisering klassesdelingen medførte: «inward-looking lives, centres upon their particular skill and specialization» (Lefebvre 1991: 149). Marxistene mente altså at mennesket vurderer seg selv kun ut fra hvilke evner de har, og at dette igjen var med på å skape en fremmedgjøring: «a life of 'privation', a life 'deprived': deprived of reality, of links with the world - a life for which everything human is alien». (Lefebvre 1991: 149).

Tomas er et eksempel på hvordan enkeltmennesket gjerne fokuserer på seg og sitt, og sine egne evner i lys av samfunnets krav:

Et yrke. Det er virkelig på tide. Du er midtveis i livet, snart er det for sent, hvis du ikke griper sjansen idag eller imorgen, eller i alle fall før du ombestemmer deg, så er toget gått, yrkestoget, eller bussen, og du vil stå igjen som en særting, en idiot; en mann det er umulig å finne plass til i noe firma og foretak. (Espedal 2006: 32)

Tomas ser seg selv som andre vil se ham, dersom han ikke finner et yrke å definere seg utfra. Han er allerede forfatter, resonnerer han noe senere. Hvorfor skal ikke lyst kunne definere hva du skal arbeide med i livet, spør han seg selv. Det er muligens sånn det er å være del av et klassedelt samfunn. Det du er, er stort sett definert utfra hva du gjør:

The very things that make a man a social and human being, and not simply a biological creature that is born, grows up and dies steeped in natural life – namely his work, his social activity, his place and situation in the social whole - are the things that also limit him and confine him according to *the way labour is organized*. (Lefebvre 1991: 148)

I dette sitatet beskriver Lefebvre hvordan arbeidet og ens sosiale rang i samfunnet er det som definerer en, men samtidig det som begrenser en. Yrke, utdannelsesnivå og makt er definerende i forhold til hvordan en ser seg selv, hvordan en ser andre, og hvordan andre oppfatter en selv. Det er klart at yrket dermed kan være det som gir en innpass i sosiale settinger en ønsker å være del av, samtidig kan det være med på å utelukke en fra andre. En blir altså rangert i klasser også utenfor firmaet, utenfor foretaket.

Anthony Giddens er inne på hvordan selv en liten samtale mellom to mennesker er en maktrelasjon:

Even a transient conversation between two persons is a relation of power, to which the participants may bring unequal resources. The production of an 'orderly' an 'accountable' social world cannot merely be understood as collaborative work carried out by *peers*: meanings that are made to count express asymmetries of power. (Giddens 1977: 53)

Giddens påpeker her at den 'ordnede' og 'ansvarlige' sosiale verdenen ikke bare kan forstås som et samarbeid mellom likemenn, men at den asymmetriske maktfordelingen er med på å definere den sosiale verdenen i samme grad. Det kan i forhold til dette være av interesse med

Rousseau og Tomas, som begge tar skrittet ut av det definerte og etablerte samfunn, og over i en selvdefinert verden. I denne selvdefinerte naturnære verdenen, tilintetgjøres maktelementet, fordi begrepet makt er tappet for mening. Makt og økonomisk status er faktorer som ikke teller i deres verden. Det kan tenkes at Rousseau og Tomas tillegger sine verdener åndelig kapital, der mennesker som har høy status i virkelighetens kapitalistiske samfunn, kommer dårligst ut i naturens og poesiens hierarki. Sannsynligvis vil tanken om hierarki heller ikke kunne være til stede i den virkelig frie og uavhengige livsstilen.

Giddens drøfter videre hva som er forskjellen mellom den sosiale og den naturlige verden. Den naturlige verden kan ikke i seg selv være «meningsfull», skriver han. Meningen, eller betydningen av den naturlige verden er skapt av mennesker i sin praktiske verden, og får mening som resultat av bestrebelse etter å forstå eller forklare den. Sosialt liv er derimot produsert av skuespillere som praktiserer sin opplevelse av samfunnets rammer og betydning, hvori de organiserer sin opplevelse. (Giddens 1977: 79). Debords *Skuespillsamfunnet* står i sammenheng med denne oppfatningen, hvor det tidligere autentisk levde er erstattet med representasjon, og hvor det å være er erstattet med det å ha. (Debord 1967: tese 17). For Debord, i likhet med for Rousseau og Tomas, opplevdes det sosiale samfunnet som en degradering av menneskelig liv.

I Halvor Fauskes avhandling om Anthony Giddens, «Modernitet og selv-identitet» (1998) skriver han:

Hans analyser av modernitetens forandringer, er basert på en forståelse av at individ og samfunn står i et gjensidig påvirkningsforhold. Begrunnelsen for dette finner vi i strukturasjonsteorien som har strukturens dualitet som ett av grunnbegrepene. Med dette begrepet erstattes skillet mellom aktør og struktur, med et helhetlig samfunnsbegrep som har en aktør- og strukturside. Dette innebærer at endringer i private forhold som angår individenes selvoppfatning og sosiale relasjoner i hverdagslivet, skjer samtidig med, og i nær tilknytning til, endringene i samfunnets institusjonelle forhold. Personlig og sosial forandring er således uløselig knyttet sammen i en verden der endringer skjer raskere enn tidligere, og der usikkerheten er stor samtidig som det gis nye muligheter til sosiale bevegelser og til myndiggjøring av individene. (Fauske 1998)

Giddens mener at individ og samfunn står i et gjensidig forhold til hverandre, i en verden hvor endringer skjer raskt. Samtidig med usikkerhet, oppstår også en myndiggjøring av individene. Tomas kan sies å være et eksempel på myndiggjøringen av individet. Han har aldri hatt lyst på et yrke. Han vil være fri. Men hvis han blir nødt til å velge, velger han ut fra lyst og interesser. Han bestemmer seg for å bli vagabond, omstreifer, landstryker,

vandringsmann: «Og du tenker: noen bør ta vare på dette yrket.(...) Noen bør redde denne friheten, denne stoltheten, gjenopprette yrket og verdigheten, ja, du vil bli vandringsmann» (Espedal 2006: 33). Det er en uvanlig belutning Tomas tar i forhold til yrkesvalg, hvertfall i året 2006. Han tar likevel yrket på alvor. Han kler seg i dress, som Rousseau gjorde, noe som inspirerer til samtaler med folk han møter, men han opplever også det motsatte: «Man er hjemløs. Man sover ute. Man er fremmed og vekker mistanke. Man er skitten og sulten» (Espedal 2006: 45). Tomas gir opp sitt første forsøk som vandringsmann, men begir seg ut igjen. En kan i forhold til Fauskes sitat se Tomas som en aktør som opererer motsatt av strukturen. Som om han skulle vært en fisk som svømmer mot strømmen, agerer han ikke i takt med samfunnets utvikling. Tomas vil leve et vilt og poetisk liv, som lyder anarkistisk, men lysten til dette kan også bare sies å være fri. Han vil være et fritt menneske, uten noen befatning med samfunnets strukturer. Henri Lefebvre skriver dette om hva som binder menneskets lyster og ønsker for dem selv sammen med hva de er og hva de gjør:

The method of Marx and Engels consists precisely in a search for the link which exists between what men think, desire, say and believe for themselves and what they are, what they do. This link always exists. It can be explored in two directions. On the one hand, the historian or the man of action can proceed from ideas to men, from consciousness to being – i.e. towards practical, everyday reality – bringing the two into confrontation and thereby achieving *criticism of ideas by action and realities*. That is the direction which Marx and Engels nearly always followed in everything they wrote; and it is the direction which critical and constructive method must follow initially if it is to take a demonstrable shape and achieve results.

But it is equally possible to follow this link in another direction, taking real life as the point of departure in an investigation of how the ideas which express it and forms of consciousness which reflect it emerge. (Lefebvre 1991: 145)

I forhold til dette sitatet, kan vel Tomas beskrives som «the man of action». Han konfronterer det mennesket tenker, ønsker og tror om seg selv med hva det er. Han bedriver rett og slett en dialektisk undersøkelse på linje med Marx og Engels. Han fører tankene og lystene sine ut i møte med den praktiske og hverdagslige virkeligheten. Hva skjer i dette møtet? Til tross for at Tomas fysisk søker utover i sin vandring, blir vandringen også en tur innover i eget indre, innover i eget yrke. Som forfatter og vandringsmann, er det forfattere og vandringsmenn han omgir seg med. Dette omfatter alt fra hans levende vandringsvenn, Narve Skaar, til de døde vandrere som Rousseau og Rimbaud, for å nevne noen. Turene han begir seg ut på, er i

høyeste grad befolket med døde og levende forfattere, som beriker turene og Tomas' sinn med sitater, dikt og tanker. En kan på den måten se det som om Tomas, selv i sin frie dialektisk undersøkende livsstil, definerer seg selv utfra en tenkt kategori. Han vil være del av kategorien «de døde poeter». Han vil være en av dem. I sin lyst, skriver og går han seg inn i deres klasse; de som sto utenfor og var rebelske, de som var drømmere, vandrere, revolusjonære romantikere. Er det det Tomas blir? En revolusjonær romantiker? På lik linje kan Guy Debord oppfattes som en revolusjonær romantiker, og er beskrevet som det i Siri Hustvedts roman *The Blazing World* (2014): «My son talked a lot about commodification and the spectacle and alienation and the visionary Guy Debord, who served as his Romantic hero.» (Hustvedt 2014: 38). I denne romanen omtales Debord som en romantisk helt, med en romantisk visjon, som var i opposisjon til samfunnets struktur.

Tomas er ikke naiv. Han er samfunnsbevisst. Han er innenforstått med hvordan han blir oppfattet av samfunnet, og han liker det. Han liker ekskluderingen, og han liker tilhørigheten han lyster etter: «På hotellrommet så jeg meg i speilet, jeg lignet en uteligger. En boms, ubarbert, en flenge i dressjakken, søle på buksene helt opp til knærne. Jeg sto foran speilet i garderobeskapet og var fornøyd. Sånn hadde jeg alltid hatt lyst til å se ut» (Espedal 2006: 118).

Espedal slipper leseren inn i sitt «inward-looking life», som Lefebvre kaller det. Alle mennesker er innoverskuende. Tomas gjør noe som ikke alle hadde turt.

Tomas gjør et stille opprør mot det bestående samfunn. Han kaster et kritisk blikk på de tynnveggede husene nevnt tidligere. Han anerkjenner at verden er i ferd med å bli helt spist opp av sitt eget materialistiske verdigrunnlag. Mens han går og tenker over disse tingene, tilfører han verden et stykke litteratur som kanskje kan bidra til å åpne øyne hjemme i de amerikaniserte stuene.

Har så Tomas klart å anta en «demonstrable shape», og har han oppnådd resultater, for å igjen gå tilbake til Lefebvres sitat gjengitt ovenfor? Han har i det minste valgt et yrke som vandringsmann, hvor man muligens ikke kan bli anklaget for å «jobbe». I likhet med situasjonistene, velger altså Tomas ikke å jobbe.

5.4 Død

«Gleden ved livet. Jeg elsker livet. Jo eldre jeg blir, desto gladere blir jeg i livet. Jeg blir mer og mer redd for døden. Dette forundrer meg» (Espedal 2006: 14). I tredje kapittel i *Gå* som heter «Før jeg går», tenker Tomas over alle gledene ved livet. Enkle gleder som å våkne til livets alvor, gleden ved å kunne snakke og det å kunne drikke et glass kaldt vann. Tomas nyter livet, og blir reddere for å dø. Morens død ble nærmest uhåndterlig for ham.

Døden som fenomen blir introdusert allerede på andre siden i boken, rett før lykkefølelsen inntreffer: «Store Lungegårdsvann, på broen hvor fisken ligger og dør på asfalten, treffer sollyset et trafikkskilt og jeg blir truffet av en uventet lykkefølelse» (Espedal 2006: 12). Det kan hende at det er det at fisken dør som gjør at lykkefølelsen over solen i trafikkskiltet blir ekstra sterk for Tomas. Livet blir markert med lys rett etter at døden manifesteres ved fisk. Han er glad for å være til. Han er glad for å puste og for å gå der akkurat nå. Like etter fortelles det at protagonisten holder på å ødelegge seg selv. Han bor alene i et skittent hus i en elendig gate, og han er forlatt av hun han trodde han skulle klare det sammen med. Dette med at han trodde han skulle klare det med henne, gir en følelse av at Tomas har hatt flere kjæresten. Han trodde det skulle være annerledes denne gangen. Han bedriver det han kaller et hardt og alvorlig undergangsarbeide, og plutselig blir han altså lykkelig. (Espedal 2006: 12).

Som nevnt tidligere, tenker Tomas mye over dette med å bli en annen. I forbindelse med drømmen om å forsvinne, filosoferer Tomas også over drømmens bakside: «det sorte speilet, du ser inn i mørket og vil dø» (Espedal 2006: 19), når livet fremstår som så uoverkommelig vanskelig at alt er mørkt. Som om man har stupt ut i sjøen og alt man ser er svart og det er for langt å svømme til overflaten. Tomas tenker på det å kaste seg ut mot den harde asfalten. Han har kledt seg som om han skal legge ut på en reise der han står og titter nedover, han føler seg trøtt av alt. Likevel velger han sengen, det skriker i munnen og i hendene: «ikke gjør det!» (Espedal 2006: 20). Kapittelet dette sitatet er hentet fra avsluttes med ordene: «Kjæreste. Jeg går fra deg idag» (Espedal 2006: 21). Om det er ordene kjæresten sa da hun forlot ham, eller om det er han som i virkeligheten forlot henne, er noe uklart, og kanskje er det meningen? Alle skal kunne identifisere seg med det å gå ut av et forhold, om det er valgt av en selv eller ikke. Følelsen av å være alene med seg selv er i bunn og grunn den samme: «Idag styrter alt sammen, til det rene ingenting, og jeg vet ikke hva jeg skal

gjøre» (Espedal 2006: 21). Hvor skal man gå? Hvem skal man møte? Hvem er jeg nå når det som jeg identifiserte meg med er borte? Det blir nødvendig å begynne om igjen. Tomas velger å gå, for å ta fatt på en ny begynnelse.

Tomas går til Kallestad og krysser Veafjorden over en bro. Utsikten er hverdagslig, og det gleder Tomas. Han setter seg i gresset for å spise litt. Med ett merker han noe som rører på seg litt bortenfor der han sitter i gresset. Det er en hjortekalv som er i ferd med å dø. Han vifter fluene bort fra ansiktet til kalven. Fluene er fullstendig oppslukte av døden. I raseri skraper Tomas fluene bort fra kalvens ansikt. I desperasjon løfter han kalven opp og vil bære den til nærmeste gårdsbruk. Han går noen skritt med dyret over skuldrene, men innser at han må gi tapt for døden. Han tar byrden fra skuldrene og legger kalven fra seg: «Min mor og Agnete, jeg legger dem begge fra meg med denne hjortekalven» (Espedal 2006: 51).

Tomas Espedals kone døde, og hun het Agnete. I flere av Espedals bøker er dette et tema, også i *Gå*. Agnete døde hjemme i huset hvor de bodde. Også sin mors død er noe Espedal ofte tar tak i. I *Gå* nevnes moren i begynnelsen av boken hvor han leser Dylan Thomas i begravelsen hennes, og her i sitatet ovenfor, hvor han legger døden hennes ned sammen med den døende hjortekalven. Døden er noe Tomas har måttet gi tapt for før. Nå gjør han det ved hjortekalven. Han legger døden ned. Han lar den inntreffe. Naturen går sin gang. Han lurte på om det var galt å gripe inn. Har han rett til å blande seg i naturens gang?

Når Tomas senere i boken tar nattbussen fra Istanbul til Antalya, lurte han på om de som går av bussen fortsatt kan regnes blant de levende: «Er vi ikke allerede halvdøde, i en mellomsonen, ingenmannsland, på vei mot et ukjent bestemmelsessted?» (Espedal 2006: 188). Det eneste disse menneskene som går av bussen har, er bussen som venter på dem. Det hele ligner en drøm, synes Tomas.

I *Gedelme* sitter Tomas og Narve på med en lastebil til Cirali som ligger ved stranden. På lasteplanet er det en hane som er på vei til slakterhuset. Den vet hvor den skal, og prøver å bykse og skrike seg vekk fra bestemmelsesstedet. Tomas og Narve orker ikke høre på den og vissheten den åpenbart har om hva som skal skje, og dekker ørene. Det er som om hanens reise og de to vennenes reise er to motsetninger, tenker Tomas. Hanen reiser mot en slutt, og han og Narve mot en begynnelse: «Eller kanskje minner hanens reise mot døden oss om våre egne redsler; enhver begynnelse inneholder også en slutt» (Espedal 2006: 199). Dette med at alle begynnelser inneholder en slutt, er muligens en deprimerende sannhet. På den lyse siden

kan noe en har gruet seg til kortes ned med tanken på at når det har begynt tar det også snart slutt. Har en gruet seg til å fremføre noe for eksempel, kan vissheten om at det nå snart er overstått utgjøre en viss glede. Alt i naturen går i sirkler, ellipser eller spiraler. Når våren kommer, vet man at knoppene snart skal slå ut i full blomst til sommeren. De skal visne og falle til høsten, og bli helt borte til vinteren.

Det er mulig å snu det, og si at alle slutter også innholder en begynnelse. Når noe er borte vil noe nytt tre frem, om det så er fraværet av det som var som gjør seg gjeldende, så er fraværet også noe nytt som vil utvikles og erstatte det som var. De positive tankene rundt at når en dør lukkes, åpnes en ny, eller det kristne budskapet om å vende det andre kinnet til, gir begge uttrykk for det å gå videre. Det er alltid mulig å gå videre, selv når veien er uoverkommelig bratt. De pausene man tar kan også sees som små begynnelser, som har vokst frem av en slutt.

Alt vil ta slutt. Det er like sikkert som at alt igjen vil begynne. Døden er det som for hvert enkelt menneske vil være endestasjonen, men Tomas har kledd seg i dress mens han stirrer ned mot bakken og frister den absolutte slutten for subjektet. Det sies at oppdagelsesreisende James Cooke skal ha hevdet at han så frem til å dø. Det var den eneste reisen han ennå ikke hadde lagt ut på.

Det er altså mulig å møte også døden med finklær og oppdagelseslyst. Og om det ikke er så vel, sies det at fra jord har en kommet, og til jord skal en bli. Opp av den jorden vil nye knopper blomstre på treet som spirer fra den jorden, og hele syklusen vil sette igang igjen. Er det det som gjør livet vakkert – vissheten om at det ikke er evig? Ville de store øyeblikkene i livet vært store om en ikke samtidig visste at de også måtte bli borte? Små barnehender blir raskt voksne manns- og kvinnehender. Generasjonene raser forbi. Jo eldre en blir, jo mer synlig blir livsløpet og vissheten om at livet er noe det er umulig å holde fast ved. Forelskelser kommer og går, forhold blir innledet og avviklet, vårer og høster følger hverandre ubønnhørlig. Tomas knytter alt dette sammen på lasteplanet i Tyrkia; hanen som skal til sin slutt, de to vandrerne som skal ta fatt på ny.

Når Tomas overnatter ute ved kapellet etter å ha sett barndomshjemmet til Rimbaud, venter han på at noe skal skje. Ingenting skjer: «Man venter. Man tenker. (...) Man er like ved å forsvinne, bli borte for alltid, kanskje, og likevel oppfører man seg som om man skal fortsette å leve, som om man ikke kan dø» (Espedal 2006: 147). Det er vel mulig å anta at

man føler seg hakket mindre dødelig når man er ung enn når man har blitt litt eldre. Tiden får en sakte men sikkert til å innse at en ikke er udødelig, og at alt langt ifra er like mulig som det fremsto da en var atten. Hardt arbeid, ydmykhet og forhåpentligvis en porsjon selvironi er faktorer man mer og mer ser betydningen og viktigheten av etterhvert som årene ruller av gårde. Det er til en viss grad mulig å oppføre seg som om man aldri skal dø når man drikker, sånn som Tomas jo gjør ved dette kapellet. Han sitter og ser på et kapell, hvor det mest sannsynlig foretas dåpsritualer side om side med begravelseritualer hver uke. Giftermål inngås, livet passerer. Barnehager er ofte plassert over veien eller inntil en kirkegård. Den første institusjonen i livet, rett ved siden av den siste. Det å leve er uunngåelig knyttet sammen til ikke å leve. Når noe opphører, fortsetter noe annet.

Kanskje det er fint å gå.

5.5 Barndom og voksen alder

På begynnelsen av *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, er Tomas ute og går i Bergen. Han går nedover Bjørnson gate, hvor han tydeligvis har bodd før, i og med at han tenker: «for å gå ned gaten den gamle strekningen mot sentrum». (Espedal 2006: 11). Noe senere blir det gjengitt spesifikt hvor protagonisten bodde som barn: «Rett over gaten fra huset i Vestre Torggate hvor jeg bodde som barn, ligger det et gjestehus. I gjestehuset er det en bar.» (Espedal 2006: 16). I den baren satt voksne Tomas hver eneste kveld i to år og drakk. Han tittet opp på vinduet hvor han som barn sto og tittet ned. Han filosoferer over hvorvidt alles liv utspiller seg rundt noen få avgjørende steder, og at han har funnet tilbake til et av disse stedene. Å drikke er som å legge ut på en reise, hevder han: «Du reiser sakte og uanstrengt bort fra deg selv.» (Espedal 2006: 17).

Idag bor Tomas på andre siden av byen.

Når han går oppover forbi Sandviken sykehus, tenker han på at moren hans jobbet der. Det var hun som ga ham hans første skrivemaskin. Han tok det svært tungt da hun døde, og dagen etter begravelsen hennes satte han seg på flyet til Wales, og gikk desperat i fotsporene til en dikter. (Espedal 2006: 26). I Swansea i Wales, hvor Dylan Thomas ble født, forsøkte Tomas å drikke seg sønder og sammen på en barkrakk. Dylan Thomas var selv ikke ukjent

med alkohol. Kanskje ikke tilfeldig at det akkurat var den dikteren han leste i begravelsen og fulgte etterpå?

Som voksen mann portretteres en som ikke har funnet veien sin helt i livet. Tomas tenker mange steder i boken over at han jo burde hatt et yrke, som nevnt tidligere: «Sannheten er at du har lyst på et yrke, og at det ikke finnes noe yrke du har lyst på» (Espedal 2006: 32). Tomas har skrevet bøker, han har gått sine egne veier, han har stått i opposisjon til det han mener frembringer for mange penger, for få skrupler og dårlig moral. Nest etter å skrive, liker Tomas å gå.

Iført en mørkeblå dress med lyse striper og sleng i buksene, går Tomas fra serveringsstedet i Åsane noe senere i boken, og beslutter at han er fornøyd med seg selv. Han er fornøyd med bildet av seg selv. (Espedal 2006: 41).

Tomas siterer Rousseau fra innledningen til *Bekjennelser*: «Jeg legger her ut på et forehavende som er uten eksempel, og hvis utførelse ikke vil bli etterlignet. Jeg vil vise verden et menneske i naturens fulle sannhet; og dette mennesket, det er meg» (Espedal 2006: 42). Men det å skrive sannheten om hvem Tomas er, det er umulig, mener han. Man skriver og skjuler seg, man kler seg i språk.

Tomas knytter barndommen sin inn i det livet han lever som voksen. Det er som om lille Tomas møter blikket til voksne Tomas der han ser opp på den gamle leiligheten fra gjestehuset. Også når Tomas går i hundene, som han kaller det, opptrer glimtvis opplevelser fra da han var liten: «Bordkanten sperrer for ansiktet, det er din far, din herre og mester, den vakre ryggen, svetten og skjorten, vi flytter igjen.» (Espedal 2006: 13). Tomas går fra å slikke en dam med alkohol opp fra gulvet, til å velte seg rundt i barndomsminner. Grunnen til det er kanskje det han føler når han blir full: «Gleden ved å svaie og miste ordene og balansen, sjangle og kripe, det er nesten som å bli barn igjen.» (Espedal 2006: 16).

5.6 Ensomhet

Det er i et hus man er alene. Ikke på utsiden, men inne i det. I hagen fins det fugler, katter. Men også en gang iblant et ekorn, en ilder. Man er ikke alene i en hage. Men i huset er man så alene at man forsvinner helt. (Espedal 2006: 132)

Fortelleren siterer Marguerite Duras etter å ha vært på en fotoutstilling med sort-hvitt-fotografier av Duras' leiligheter og hus. Hun var selv fraværende i hvert eneste bilde, likevel er nærværet hennes, og da hennes skrivende nærvær, noe Tomas sanser. Whiskeyflasken er synlig under en lampe ved siden av en haug med papirer i et av bildene. I *Ecrire* skriver Duras om viktigheten av å ha whiskey. Hun hadde alltid en whiskeyflaske tilgjengelig, og drakk litt hvis hun ble fylt med lengsel eller ensomhet, og så følte hun seg bedre. Visstnok var Duras omringet av venner og elskere, men følte seg likevel svært ensom. Hva er ensomhet? I utgangspunktet skulle man tro det dreide seg om å være alene, men det er tenkelig at ensomhet kan ta bolig innenfor et befolket hjem. Innenfor huden til et sosialt og omgjengelig menneske. Hva er det da?

Tomas setter seg på en fortauskafé etter fotoutstillingen for å skrive brev, også det en poetisk syssel, men klarer ikke å konsentrere seg. Det er for mange mennesker rundt ham, for mye som skjer: «så mange som går forbi, forbi» (Espedal 2006: 133). Espedal bruker språket og ordene på en måte som forsterker følelsen han beskriver. I sammenheng med Duras' ensomhet blir det virkningsfylt å gjenta ordet «forbi». Han sitter igjen, og de andre forsvinner, blir borte, går forbi, «forbi». Ensomheten konsentreres i bildet av Tomas som det faste punktet i et travelt, levende bybilde. Han sitter på kafeen og vil skrive brev om det han akkurat har opplevd på fotoutstillingen, kanskje til ekskjæresten som det ble slutt med i begynnelsen av boken? Kanskje til en venn? Til seg selv?

Tomas gir ofte uttrykk for en glede i ordene. De er som hans følgesvenner uansett hvor han går i verden. Han reflekterer over Duras: «Hun var fraværende, men tilstede i alt det hun omga seg med» (Espedal 2006: 133). Tomas finner det poetiske elementet i Duras' fravær, i Duras' ensomhet. Hun kan finnes der, i tingene på bildene. Han henter henne frem igjen. Han tar vare på henne. Hun blir sett.

Senere observerer Tomas baren på andre siden av rom nr. 6 på Hôtel de Lille i rue Mazarin i Paris. Han kan se overkroppen til hun som jobber i baren, men ikke hodet. Han kan se gjestene, men ikke bena. Han vurderer å gå ned til baren og «finne» ansiktene, hendene,

stemmene; «forsøke å sette dem sammen til en kropp?» (Espedal 2006: 134). Nei, det vil han ikke. Han vil sitte og skrive, og han reflekterer igjen over hvor godt det er å sitte sånn i vinduet og røyke og skrive. Tomas nyter det å være alene. En mulighet til hvorfor nytelsen er så sterkt forbundet til det å røyke og skrive og det å være alene, kan være at han vet han alltid kan velge det motsatte. Gleden ved å vite at han ikke *må* være alene, men at det er et valg, gjør at han nyter det. Kanskje Marguerite Duras ikke følte at hun kunne velge å være alene? Hun kan ha vært den som ble valgt bort til fordel for andres nytelse ved valget? Var hun ufrivillig overlatt til de rommene hun fotograferte? Fotograferte hun resultatet av andres valg? Er det den ytterste form for ensomhet, å ville være den som velger, men som alltid blir gjenstand for valg?

Tomas fremstår ikke som ensom. Han er for lykkelig med ordene, for lykkelig med lampene, tankene og sitt eget selskap. I likhet med William Hazlitt som jeg nevnte tidligere, velger han ensomheten. Han velger ikke å gå ut og sette sammen drømmen til et slags realitetens korpus. Han velger å la tankene, drømmen og poesien styre virkeligheten, og han velger nytelsen ved å sette verden sammen i en ordenes og drømmenes verden. Han husker tilbake til første gang han var i Paris med sin første kjæreste når han sitter slik i vinduet. De leide seg inn på et lugubert hotell med rød belysning. Her lever de ut et rollespill hvor kjæresten spiller prostituert. Han finner en glede i å tenke på det som har vært.

Når han nå flere år senere låser seg ut av hotellrommet om morgenen, observerer han to menn som låser seg ut av naborommet. Han har hørt elskovsropene deres om natten. Den ene ung, den andre eldre. Den ene lys i stemmen, den andre mørk og stor. Også dette kan sees i forbindelse med Duras som jo alltid hadde yngre menn som elskere. Er det ensomhet i å ha en elsker som er mye yngre? Savnet hun tiden da hun selv var ung? Det kan tenkes at hun elsket med noe som hadde gått tapt, og som hun visste igjen måtte gå fra henne, forsvinne, velge henne bort. Noe som aldri vil kunne fastholdes. Søkte hun trøst i denne formen for selvoppfyllende profeti? Viten om det som ville bli borte, kan ha vært det hun kunne beholde. Whiskeyflasken sto klar til å ta henne imot idet rommene igjen ble gjenstand for andres uomgjengelige valg.

Tomas legger Duras bak seg, og lar henne vandre rundt i tomme rom på tilbakelagte sider, og vender seg mot det ville og poetiske livet, på det han kaller «Strekningen Rimbaud»,

etter tittelen på en diktbok av Mark Chodelenko: *Fristelsen på strekningen Rimbaud*. (Espedal 2006: 142).

Nå skitner jeg meg til i så mye dritt som mulig. Hvorfor? Jeg vil bli dikter, og jeg arbeider med å gjøre meg til en visjonær. Du skulle ikke kunne forstå det, og jeg vet ikke hvordan jeg skal forklare deg det. Det gjelder om å nå det ukjente gjennom forvirring av alle sanser. Lidelsene er enorme, man må være sterk, være født poet, og jeg har oppdaget at jeg er poet. Det er ikke min feil. Det er feil å si: jeg tenker. Man burde si: jeg tenkes. Jeg er en annen. Så mye verre for skogen om den oppdager at den er en fiol, og faen ta dumskallene som krangler om slikt de ikke begriper. (Espedal 2006: 142–143)

Arthur Rimbaud var femten år da han skrev dette i et brev blant mange som Tomas omtaler som fabelaktige. Rimbaud var allerede på dette tidspunktet en bohem, en opprører og visjonær. Han gikk så mye at han faktisk gikk i stykker bena, og måtte i en alder av 37 amputere foten. Han hadde gått i Belgia, Afrika og England blant annet. Han var en vandringsmann.

Tomas går strekning Rimbaud og når byen Roche etter fire dages vandring. Idet han står utenfor Rimbaud-huset, som er et toetasjers murhus med grønnmalte skodder for vinduene, tenker Tomas over at dette huset er utgangspunktet for hans egen skriving.

Han føler en voldsom ro i natten til Rimbaud, og finner et passende tre fra hvor han kan se kapellet og bassenget. Han får ikke sove og drikker av brennevinsflasken han har med, og han røyker. Fortsatt får han ikke sove, og han reflekterer over at dette er det vakreste stedet han har vært. Med ett flyr han opp og begynner å gå idet sollyset blir svakt synlig. Han bestemmer seg for å gå de tredve kilometrene til Charleville, og fantaserer om igjen å sette seg ved vinduet. Han vil bo på pensjonatet med utsikt mot Place Ducale. Han fantaserer om en god fransk frokost, og om å skrive.

Under en fjelltur tidligere i boken tenker Tomas på: «alle disse umulige stedene vi kaller et hjem» (Espedal 2006: 64). Han tenker over hvor vanskelig det er å bo steder, og han lytter til Bachs «Ich habe genug» som får ham til å gråte, og som han ser som et musikalsk byggverk det er mulig å ta bolig i. «Ich habe genug. Schlummert ein, ihr matten Augen.» På dette tidspunktet i boken er Tomas på vandring i fjellet, og han tenker på hvordan ensomheten på fjellet er annerledes enn den i byen. Når ensomheten er sterk nok oppdager vi at vi aldri er alene, mener Tomas. Vi står alltid i forbindelse med noen som tenker på oss og hvordan vi har det og som vi tenker på, mener han. Kan det tenkes at fortelleren i seg selv ikke er istand til å

oppleve reell ensomhet, fordi han er en som velger? Han velger fjellet og den ensomheten som måtte kunne oppstå der. Å stå i mental forbindelse med noen da er ikke utenkelig. Han har forlatt, han har gjort oppbrudd. Hans fravær vil merkes for de som blir igjen. Det er de som blir forlatt, de som sitter igjen med et tomrom rundt seg som de ikke har valgt som kan føle på den negative ensomheten. Etter min mening står fortelleren utenfor ensomheten og titter nysgjerrig inn. Han kan føle seg alene, men han er ikke ensom. Han kan når som helst velge gleden enten i seg selv eller i andre. Han er istand til å nyte sitt eget selskap og han er istand til å nyte andres. Han lever et vilt og poetisk liv, og det er en type liv som alltid vil si at man velger bort og forlater ensomheten.

Ensomme mennesker klarer trolig ikke å gå fra ensomheten, den kommer alltid inn som en iskald ubuden gjest som aldri svikter. Det er en varme som omgir Tomas, som stråler utfra hans tanker og ord. Den iskalde gjesten har ikke en sjanse i den varmen. Tomas feirer livet, feirer tankene, fantasiene, det som har vært og det som skal komme: «Solens revelje, lyset er en trompet stukket inn vinduet, noen blåser: stå opp. Jeg blir liggende. Tenner en sigarett, trekker Rousseau-boken opp av sekken, leser noen sider, en ren nytelse» (Espedal 2006: 67). Hvordan kan Tomas føle ensomhet, eller mislike å føle på ensomhet? Han feirer livet, han feirer lyset; en revelje, en trompet, en bok, en ren nytelse. Det er som om ordene hans aldri vil la ham kunne falle ordentlig ned. De vil alltid velte seg jublende rundt i ham, finne den lysende veien til hånden hans og festes til notatblokken.

«Kjærligheten krever at vi er i ro, at vi slår oss til ro, at vi holder oss i ro på samme stedet; bevegelse er ensomhet» (Espedal 2006: 200). Hvis det er slik at bevegelse er ensomhet, og at det å gå er kunsten å leve et vilt og poetisk liv, og Tomas går, da velger han den gode ensomheten fremfor kjærligheten. Hva er kjærlighet? Er den som en plante som trenger lys og vann og ro for å vokse? Vil bevegelse kunne ødelegge den? Ja, det er mulig. Tomas er inne på noe. Men er det ikke kjærlighet som dyrkes i bevegelse også? Om ikke annet, er det kjærlighet til eventyret, kjærlighet til noe annet enn et menneske. Må alltid kjærlighet rettes mot et annet menneske? Tomas har ekstreme mengder kjærlighet i seg. Så mye at den rasler i årene og krever bevegelse. Er det dermed en dårligere form for kjærlighet? Nei, mener jeg. Tomas elsker det ville og poetiske livet: «Den gode rusen. Hvor godt det er å ligge i en seng og røyke sigaretter. Vi kan høre lydene fra baren utenfor vinduet (...) hvor godt det er å ligge i sengen og høre stemmene til unge jenter som drikker» (Espedal 2006:

201). Tomas er en livsnyter. Mest av alt nyter han antepasjonen av glede, fantasien om livets goder. Livet hans kan fremstå som en konstant forrett, eller et konstant vorspiel, hvor han hele tiden forutsier og gleder seg til hovedretten, gleder seg til festen. Likevel nyter han der han er akkurat nå. Som en konstant torsdag. Helgen med uteliv, latter og gleder vil komme, den kan føles og tas på. Den ligger og blinker og dirrer i nær fremtid. Livet er en oppdagelsesreise. Hvorfor skal han sette seg ned og dyrke en kjærlighet som er stillestående? Er kjærlighet virkelig noe man bare kan dyrke frem i et drivhus, hvor lyset, temperaturen og vanningen er forutsigbar og trygg? Er det egentlig kjærlighet man har om den går i oppløsning og viker for ensomhet med en gang man er i bevegelse?

5.7 Kjærlighet og seksualitet

Kjærlighet kan forstås som de sanselige forhold mellom mann og kvinne, eller to av samme kjønn. Kjærlighet kan dessuten betegne forbindelser mellom foreldre og barn eller mellom venner eller søsken og benyttes også i religiøs forstand. Kjærlighet kan omfatte alt av gode følelser fra de mest stormende forelskelsene, til det å vise vennlighet overfor en man synes godt om.

«Du følger meg som en skygge. Vi går ved siden av hverandre, hånd i hånd, på hver vår kant av byen. Jeg savner deg» (Espedal 2006: 23-24). Savn kan vel også til en viss grad defineres som kjærlighet? Da ligger det antagelig nærmere den religiøse varianten *agape* som er en uforventende kjærlighet. Den kjærligheten man for eksempel har til en gud, eller den kjærligheten en gud kan sies å ha til menneskene. Dette er en enveis følelse av et savn eller et håp om noe godt.

Tomas vet og aksepterer at forholdet er over, han virker også tildels som om han finner en form for glede i sin søking utover. Ekskjæresten blir ikke nevnt mange ganger i *Gå*, likevel er følelsen av et savn til tider nærværende.

Den finske lyrikeren Pentti Saarikoski skal i *Brev til min kone* ha skrevet at han nok var glad i kona, men han klarte ikke leve med henne. Hun gikk alltid så langsomt, og han selv gikk to meter foran henne. (Espedal 2006: 22). Tomas tenker på sitt forhold som nettopp er

avsluttet, og hvordan de to alltid gikk hånd i hånd ved siden av hverandre. De klarte altså ikke å leve med hverandre de heller.

Tomas er ute og går mens han tenker over disse tingene. Høyre, venstre, han er fri, han savner henne, han elsker henne. Det som var gikk ikke. Hva nå? Tomas går og kjenner på plutselige gleder som lukten av nyslått gress. Han plystrer. «Du er på vei mot noe velkjent og nytt. Som å gå baklengs inn din egen dør, det er ditt hus, din tvil, din vei.» (Espedal 2006: 23-24). Alt i alt virker det som om Tomas ser sin egen tilstand som en anledning til å utforske sine psykiske ut- og innganger på en ny måte.

Når Tomas går i Åsane senere i boken, savner han en kjæreste. På fjellet tenker han etterpå at en sann venn er det samme som en kjæreste, nesten. Han går veien til Haugland etter å ha klippet håret hos en frisør, den vakreste av frisørene, mener han. Han kjenner på at han har vært for lenge alene. Han setter seg inntil en stein og føler på varmen fra den. Den er som en omfavelse. Psykogeografien seksualiseres og Tomas presser nakken mot sprekken i steinen, og stikker fingeren inn i den fuktige mosen. Dagen etter ringer han frisøren, Janne. Hun nøler, men møter ham senere der han er. De snakker, drikker vin og de har sex. Dagen etter angret hun fordi hun har kjæreste og ikke klarer å si nei, mens Tomas går videre på sin vandring.

Seksualitet er et begrep det står mye om i Store Norske leksikon. I hovedsak omfatter seksualitet følelsene som oppstår i forbindelse med opptakt og utførelse av kjønnslig omgang mellom mennesker.

Ved et par anledninger i boken flørter Tomas med tanken på å ligge med en prostituert, men han ender opp med ikke å gjøre det. Ikke fordi han ikke vil, men fordi han ved den ene anledningen med øst-europeiske Vivianne i baren i rue Jean Baptiste nedenfor Place Pigalle i Paris, syntes det ble for dyrt. Ved den andre anledningen i Hellas med Ibrahim, syntes han de prostituerte var lite tiltrekkende. Han forteller om den sveitsiske billedhuggeren Alberto Giacometti. Han hadde alltid vært fascinert av prostituerte kvinner. Mens Annetta Giacometti ventet hjemme på mannen sin, fortsatte Alberto sitt liv som før de ble gift. Han dro på bordeller, og kom hjem med prostituerte. Dagen etter arbeidet han videre med sine gående menn og stående kvinner, som alltid. Han forbandt ifølge *Gå* kjærlighet med kona som ventet hjemme, og som skapte et trygt og godt hjem, mens seksualiteten skulle tas ut hos prostituerte. (Espedal 2006: 129).

Giacometti drev gatelangs i Paris på jakt etter prostituerte. Han var som besatt. Den prostituerte kvinneskikkelsen forundret ham, skrev Giacometti i dagbøkene sine. (Espedal 2006: 131).

Hva er det ved prostitusjon som fascinerer? Det kan være viten om at man betaler for en seksuell handling, at man vet at det kun er denne seksuelle handlingen som skal foregå under dette møtet. Kvinner som tar seg betalt for å inngå seksuelle avtaler, kan muligens virke frigjørende på et plan? Det er kvinner som ikke forventer eller ønsker noe mer enn den seksuelle tjenesten det betales for. Kanskje utforsker mennene også det psykologiske aspektet ved kvinner generelt, ved å være vitne til hvordan de kan forholde seg kun kroppslig, uten følelsesmessig tilknytning til sin partner? Den prostituerte kvinneskikkelsen forundret Giacometti. Kona hans symboliserte det som var trygt og godt, og var dermed sannsynligvis ikke et seksuelt vesen i Giacomettis øyne. Den ene kvinneskikkelsen trer inn i en morsrolle, den andre i elskerinnens. Hvor er det best å være? Til sammen utgjorde kanskje alle disse kvinnene én kvinne for Giacometti?

I snever forstand refererer seksualitet til kjønnsdrift, står det i Store Norske Leksikon. Hos dyr er kjønnsdriften periodisk, og styrt av lys og årstid, og er derfor sesongbundet (brunstid). Hos mennesker er kjønnsdriften også periodisk, står det, men ikke sesongbundet. Dyr virker altså underlagt en seksualitet som tildels er styrt av utenforliggende faktorer som lys og sesong. For mennesker er seksuelle følelser delvis styrt av en type Pavlovs reflekser kanskje? En bjelle fra puberteten, hvor seksualiteten formes, ringer, og mennesket tennes seksuelt. Puberteten med dens seksuelle utprøvelser og prøvelser kan gi større eller mindre problemer knyttet til seksualitet i voksen alder, ifølge Store Norske Leksikon.

Et yrke som består utelukkende av å ha sex vil vel alltid fascinere, undre eller opprøre mennesker som selv ikke har dette som yrke. I 20- og 30-årenes Paris var det visstnok ikke uvanlig å oppsøke bordellene. Simone de Beauvoir beskrev *Le Sphinx* (bordell i Paris, åpnet i 1931), og mente at det var minst like poetisk som Toulouse-Lautrec og Van Gogh ga uttrykk for, med sitt skrikende smakløse interiør og halvnakne kvinner i luftige, mangefargete tunikaer. (Espedal 2006: 130).

Platon tok feil i *Staten* men hadde rett i *Symposion*, mener Tomas; alle forandringer henter sin kraft hos Eros, og kjærligheten er revolusjonens sanne mål. *En*

midtsommernattsdrøm er en feiring av kjærlighetens muligheter: «Shakespeare bekrefter kjærlighetens triumf, en ny begynnelse for menneskene» (Espedal 2006: 155).

5.8 Tanker rundt å gå: i fjellet

Og derfor til fjells
vil eg draga som døl,
og kjenningar finna
og gløyma meg sjølv (Espedal 2006: 75)

Aasmund Olavsson Vinje som skrev dette, var vandringsmann og dikter, og drømte om å forlate hovedstaden som ifølge *Gå* elder sin mann, og dra til fjells (Espedal 2006: 75). Tenker man annerledes i fjellet enn i byen? Det er klart at fjellet står utenfor samfunnet og dets regler. Man går utenfor verden i ny geografi, hevet over pliktene og reglene.

Etterhvert som protagonisten går innover fjellet, blir han glad over sporene av det mennesketapte: «(...) en trebro, en steinmur, et lite tun» (Espedal 2006: 60). Selv om stedene er forlatte, fylles den gåendes ører og øyne med lyder og bilder av mennesker og dyr. Han går til det kun er ett eller to navn på venner som gjenstår. Noe annet ville vært tegn på at han hadde gått feil, mener fortelleren. Denne ensomheten som konsentreres i fjellet, fører altså til en konsentrasjon av tankene. Hvordan tenker man i fjellet?

Man tenker bedre når man går i fjellet. Man bestemmer seg for å bli vanskeligere, mindre medgjør, man tenker farligere i fjellet. (...) Man tenker mindre forsiktig i fjellet, fjelltanker, tenker jeg og går opp i snøen, følger kanten av en snøskrent som løper bratt ned mot et fjellvann. (Espedal 2006: 61)

Tankene til protagonisten endres eller farges av geografien han går i. Fjellet er vanskeligere, mindre medgjør og farligere enn byen rent geografisk. Protagonisten nevner ordet «fjelltanker». Dette er tanker som oppstår på grunn av geografien. Geografien en går i endrer den indre geografien også. Protagonisten er i dette nevnte tilfellet alene i fjellet, men han føler ingen redsel. Han går over en elv. Vannet rekker ham til livet, og han kan kjenne det kalde vannet, stømmen og muligheten for å gå under. Det er ikke før tåken faller at

protagonisten blir redd. Stillheten og det fullstendig hvite som omgir ham gjør at han stopper opp: «jeg er alene» (Espedal 2006: 61). Han føler likevel et nærvær av noe han ikke kan forstå. Det er solen som trenger igjennom tåken og river den bort: «jeg kjenner hvordan angsten forsvinner med tåken, hvordan solen treffer meg i ansiktet og brer seg ut i kroppen som en varm, vill jubel» (Espedal 2006: 62).

Den gående blir tatt opp i fjellets geografi mer enn omvendt. Det er ikke den gående som styrer driften i fjellet, det er en umåtelig, uhåndgripelig natur som tar den gående opp i seg. Sluker den gående i natur og krefter. Emosjonene protagonisten erfarer er styrt av geografien som omgir ham og hvordan den skifter. Tåken som omringer ham frembringer redsel, solen som klarer opp frembringer vill jubel. Ensomhetens konsentrasjon gjør vandreren oppmerksom på de to eller den ene vennen som står ham nærmest, og som gjør ham fornøyd. Geografien med dens farer; dype elver, sterke strømmer, hvite tåke og klare åpenhet gjør protagonisten var sine egne dype elver, sterke strømmer, hvite tåke og klare åpenhet.

Vel inne i hytta legger protagonisten i ved og fyrer opp. Varmen brer seg som et teppe og han gleder seg over å være inne. Inne i en varm hytte som fremdeles er del av den store geografien utenfor, og som i likhet med lydene og bildene av mennesker og dyr som oppsto i det mennesketapte tidligere på dagen, er tryggheten protagonisten opplever innenfor den lille hytta bygget på den samme illusjonen av hjemmet som menneskets havn. Det kjente ved å sitte ved vinduet, som han pleier, skrive i notatbøkene som han pleier, drikke, røyke og spise som han pleier, gjør at han slapper av og føler glede. Det som er kjent for mennesket fører til at han glemmer eller opplever en falsk trygghet ved det kjente idet han fortsatt er alene i det altomfattende fjellet, bare inne i en hytte, inne i sine vaner og minner om det vanlige livet, mens alt utenfor vanene er annerledes. Den eneste forskjellen er at han er i et menneskeskapt ly. Det som skiller ham fra den veldige naturen er ikke bare huden, den våte dressen og tyngden av sekker, det er veggene fra den menneskelige sivilisasjonen som skiller ham fra den. Det er måten å fyre opp varmen, det er måten å leve et sivilisert liv på. Spise, drikke, røyke og skrive. Det er vanens hjem han finner ro i. Det er vanene han bor i. Vanene hans blir en slags bolig innenfor den ukjente boligen, og på den måten hans eget. Det protagonisten bærer på ryggen og bærer i tankene, blir møbleringen et hvilket som helst sted, og som gjør at protagonisten slapper av og fylles med gleden over det velkjente. Tomas mener at gleden ved

å være ute skyldes at man har funnet et hus, det behøver ikke være ditt eget. (Espedal 2006: 62–63). Idet protagonisten ser hytta, er redselen borte. Mennesket trenger beskyttelse mot den ugjestmilde naturen. I et hus kan vi holde oss i live lenger, i et hus kan vi utfolde det menneskelige. Når en går i fjellet, blir geografien for stor til å utfolde det menneskelige, og en blir snevret inn i tankene. Det menneskelige avrundes kanskje? Innenfor et rom som er håndgripelig og omfavnende kan mennesket igjen tenke større enn seg selv. På den måten tenker man annerledes når man går i fjellet. Man blir muligens en konsentrert utgave av seg selv.

Hvor mange inntrykk og vaner gjør at den konsentrerte utgaven av et selv forsvinner i en by? Hvor mange erfaringer og vaner er avgjørende for hvordan mennesket oppfatter seg selv? Det kan tenkes at selvet trer frem *på grunn av* vanene. Tomas tenker på når det å gå blir som en rus:

Det finnes et punkt, et stadium hvor gåingen har overskredet en merkbar grense; man har ikke lenger lyst til å stanse, jeg vil bare fortsette å gå, gå , gå, det spiller ikke lenger noen rolle hvor og hvorfor, i hvilken retning, gåingen har gått i blodet, en rus, frihetsrus; du kan gå hvor du vil, så langt du vil, det kan være at du går så langt at det blir vanskelig å vende tilbake til det som er normalt, det som var før, et arbeid, et hjem? Man går mot noe nytt. Når man har gått langt nok, oppleves det etterhvert som om man har lagt ut på en lengre vandring. Hvorfor avbryte den, hvorfor ikke fortsette? Mot hva? Mot hvem? Mot hvor? Vi vet det ikke. Vi går. (Espedal 2006: 68)

Fenomenet å gå i seg selv tar til slutt overhånd, og protagonisten driver gjennom fjellets geografi på lik linje med hvordan man driver gjennom en by. Lysten på å gå har tatt over og kroppen blir kun et fremkomstmiddel for å nå det tanken søker; noe nytt. Vanen ved å gå overvinner den voldsomme geografien, og protagonisten tar bolig i vandringen, nettopp fordi den har blitt vanen, slik veggene som utgjorde hyttas grenser mot geografien skapte ro, er det nå bevegeligheten i gåingens rytme som bygger feltet av vane rundt protagonisten mellom ham og naturen, og han vil ikke flytte ut av denne tilstanden.

På Gjestgiveriet i Dale, ved Klokkargarden der Jakob Sande vokste opp, treffer Tomas tre spillemenn fra Sunnfjord. De har kjørt forbi Tomas der han gikk langs veien og kommenterer: «(...) det minnet meg om noe, noe gammelt, det er ingen som går langs veien lenger, sier en av de tre. Ingen loffere, ingen tatere, ingen vandringsmenn og -kvinner, de er borte alle sammen, hvor ble de av?» (Espedal 2006: 74). Den ene av de tre spillemennene

poengterer videre at bilene har ødelagt langsomheten, og at hele den norske moderniseringsprosessen må ha fordrevet lofferne. De reflekterer over spillemenn som har gått langs veien. Til slutt nevner de unge Jakob Sande som var en omstreifer og sjømann. Han drakk hardt, og gikk nedenom og hjem.

Noe senere opplever Tomas ingen glede ved å gå deler av den gamle postveien mellom Bergen og Trondheim. Bena er vonde, og føttene blør. De banker som et hjerte når han legger seg ned og holder dem høyt: «går i luften, vil ikke stanse, en gåmaskin, de banker og går. (...) men smerten er til en viss forstand god, den minner meg om at jeg kommer meg frem ved egen hjelp og at det koster å gå: jeg betaler med føttene» (Espedal 2006: 83). I dette sitatet blir gåingen som fenomen fremhevet som det etterlengtede og opphøyde element. Det er greit å betale med føttene for gåingen. Å komme seg frem ved egen hjelp koster, og gåingens rytme har til en viss grad blitt ontologisk. Den lever selv når føttene er i løftet opp i luften. Den har blitt det regjerende elementet.

Tomas går videre med såre og vonde føtter og tenker på essayet «On going a Journey» av William Hazlitt. Hazlitt lurte på om det er best å gå alene eller i selskap. Så mye som han har utbytte av meningsskifter, sammenligninger, antiteser, argumenter og analyser, lander Hazlitt på at det er best å gå alene. Gåturen blir for Hazlitt en søken etter stillhet og sansning. Det katharsiske ved gåturen blir fremhevet når man går alene, og alene med seg selv er han i det beste selskap: «Jeg er aldri mindre alene enn når jeg er alene» (Espedal 2006: 84). Espedal refererer gjennom hele *Gå* til forfattere som har vært opptatt av å gå. Ovenfor, hvor jeg gjengir protagonistens tanker rundt William Hazlitt, beveger han seg tilbake til 1700-tallet. Hazlitt anses å være en av de store kritikere og essayistene i det engelske språk. Hans første møte med poesien var gjennom Samuel Taylor Coleridge, og han beskriver møtet som fantastisk.

En kan vurdere hvorvidt det at Hazlitt mener at han aldri er mindre alene enn når han er alene uttrykker en form for tillit til egen verdi, eller om han i bunn og grunn var ensom.

Protagonisten i *Gå* er opptatt av hvordan han kler seg når han skal gå i fjellet. Doc Martens sko, hvit skjorte og dress. Dette fører til at folk Tomas og Narve møter på sine turer kommenterer hvor flott det er å se en vandrers i dress. Det var slik det var før i tiden, kommenterer de. Det dreier seg om å ha respekt for naturen. Hvorfor ikke ta seg godt ut når man skal møte nye landskap? Vennen til Tomas, Narve Skaar, kler seg vanligvis i blå

vindjakke, hvit skjorte og en gul, vanntett bukse i polyester som lyser. Tomas mener det er en viktig bukse, og han går bak og observerer. Det går ikke an å være trist bak en sånn bukse, hevder protagonisten.

Ved et tilfelle går Tomas i fjellpartiet over Modalen. Store deler av dette fjellpartiet er rasert av kraftutbyggingen, skriver Espedal: «(...) alle disse småstedene med industri og kraftutbygging, de la grunnlaget for vår umåtelige rikdom og min egen frihet» (Espedal 2006: 59). Det plager ikke protagonisten at landskapet er ødelagt, han skal til fjells, det vil forsvinne når han går inn i den endeløse fjellheimen. Her er det altså et fokus på ham selv som individuell vandrer som løsriver seg fra menneskenes ødeleggelser av samfunnet for å bedre økonomien. Han fjerner seg fra menneskenes ødeleggelser av geografi, og forsvinner inn i en annen geografisk tilstand. Vi har nok av fjell og natur, mener protagonisten.

I *Gås* andre del går protagonisten mye i utlandet:

Til venstre, bak oss, klatrer bebyggelsen i Delfi opp langs fjellsiden som bratt stiger opp langs fjellsiden som bratt stiger opp fra Athene-tempelet og kilden hvor orakelet hadde sitt hjemsted, og blir en høyde over byen som stiger videre opp i fjortenhudre meter før platået flater ut og blir et dalføre helt frem til Eptalofos, som er det første målet for gåturen vår. (Espedal 2006: 156–157)

Protagonisten har ved denne anledningen møtt sin venn Narve i Athen, som Narve mener er verdens vakreste by, og de skal gå langt. Protagonisten mener at de beste kartene tegnes av folk man møter i fjellet, som gjerne kan slå følge et stykke av veien, og som kan geleide dem over vanskelige veiskiller. Ved en slik anledning treffer de to vennene en historiker som går med sin kone og som bemerker Tomas sitt antrekk: «Ah, trekking in a suit» (Espedal 2006: 158). Historikeren forteller om Æsop som ble steinet til døde av Delfis innbyggere like nedenfor der de går, og forteller en av Æsops fabler om slangen som lot magen bestemme hvor hodet skulle gå en periode. Alt gikk galt i denne perioden, magen ville kun ha mat og alt det magen begjærte, og dette førte slangen på avveier. Slangen var nær ved å dø: «Nå kan du se hvordan det går når du skal bestemme, sa hodet til magen» (Espedal 2006: 159). Tomas kjøper Æsops fabler i Eptafolos, men finner ikke fabelen om slangen noe sted. Han lurar på om historikeren har funnet på fabelen selv, og med det, latterliggjort Tomas og Narve: «på hodeløs vei mot det store eventyret?» (Espedal 2006: 159).

Guy Debord er opptatt av tilfeldige møter i psykogeografien under praktiseringen av *dérive*, og Tomas har flere tilfeldige møter enn dette nevnte med historikeren og hans kone iløpet av *Gå*. Disse tilfeldige møtene har alle innvirkning på Tomas.

Tomas og Narve når altså Eptalofos til slutt, som er en idyllisk liten fjellandsby, og her gjør protagonisten seg flere tanker rundt det å gå i fjellet. Han mener at det er mindre tilfredsstillende og mer anstrengende å gå nedover enn å gå oppover. Han lurar på om det å gå oppover er ensbetydende med noe nytt, en begynnelse. Det å gå ned er tristere: «vi går mot noe som ligner en slutt, antagelig minner gåturen ned oss om døden, på samme måte som turen opp gir en følelse av muligheter og nytt liv» (Espedal 2006: 163). Det er omtrent uunngåelig ikke å forbinde disse tankene med Dante Alighieri, som jo også var en vandrers i *Den Guddommelig Komædie*. Han begynner, som kjent, i helvete og ledes av sin vandringsvenn Vergil, gjennom skjærsilden og opp til himmelens sfærer hvor vakre Beatrice venter. Han går altså oppover mot det guddommelige. Tanken på en eventuell tur ned igjen hadde ikke bare vært trist, men forferdelig.

Narve påpeker at de er nødt til å forsøke å finne en glede ved også å gå nedover: «(...) nyansene av sølv og grått i skifertakene og røyken fra skorsteinene som liksom ønsker oss velkommen» (Espedal 2006: 164).

Ved en anledning påpeker fortelleren at det mest nedslående ved å gå nedover er at man på forhånd har sett hver sving, hvert kloster. Man vet hva som kommer rundt neste hjørne. Her er Espedal muligens inne på noe svært viktig ved psykogeografi. Dersom en vet hva geografien byr på før man kommer til den, eller trer inn i den, da vil den ikke kunne påvirke emosjonene på en sann måte. Det blir som å oppleve noe som allerede er erfart via tanken. Forestillingsevnen har gått i geografien før fysikken. Dette fører tankene til Thomas Bernhards *Gå*. Her hevder Bernhard at det å gå kan sammenlignes med hvordan man tenker. Måten en person går på er i overensstemmelse med hvordan personen tenker. Bernhard skriver at det er umulig å observere hvordan en selv går, fordi gangen da vil innta en falsk bevegelse. En vet at en iakttar sin egen gange, og gangen vil derfor ikke være sann. Bernhard hevder at gangen, i det den gående er bevisst egen observasjon, vil anta noe falskt, noe uekte, som ikke lenger vil være istand til å gi uttrykk for det dypt menneskelige ved den enkeltes gange og dermed tankegang.

Espedals tanker rundt geografien som allerede er oppdaget før den oppleves fysisk, minner om Barthes og Bernhard i det falske som geografien da vil bli gjenstand for. Den psykogeografiske opplevelsen går tapt idet forestillingsevnen fanger den opp og former den i sitt bilde. Den blir gjenstand for subjektivitet og kan dermed ikke fremtre i sin sanne drakt. Det impulsive har gått tapt. Det som står tilbake er et kjent landskap, kjent geografi.

«Hva er et fjell?» (Espedal 2006: 167). Tomas filosoferer over dette ved foten av Meteora, mens han og Narve går ned mot Kalabaka. Steinmassene er slipt til på en måte som gjør at en blir nødt til å spørre seg selv om det finnes et slags overordnet plan, en naturens skaper. Han tenker at klostrene som er bygget på noen av toppene fremstår som fuglereir hvor man har føyd seg inn i en guddommelig orden. Fjellet har med sin veldige storhet tatt klosteret opp i seg, mer enn at menneskene har inntatt fjellet. Når en går i fjellet vil det som utgjør den største forskjellen fra å gå andre steder kanskje alltid være det at på grunn av det enorme i geografien, blir vandreren tatt opp i noe mye større enn seg selv, og dermed oppleve det som uhåndgripelig, og nettopp derfor - som guddommelig.

Narve mener at man tenker bedre når man går bak. Den som går først må lese kartet og passe på hvor de er til enhver tid, den bakerste kan hengi seg til tanker. Protagonisten mener at det å gå feil tærer på humøret, og at en derfor bør skifte på hvem som går bak og hvem som går foran. Feilvalgene bryter den gode rytmen. Rytme blir dermed også noe menneskelig gjenkjennelig i en altomfattende geografi. Rytmen er noe vandreren kjenner igjen, og som kan fungere som nok en inngang til eller beskyttelse mot det ukjente og store uhåndgripelige ved å gå i fjellet.

Å gå foran har lært protagonisten å være oppmerksom i forhold til naturen. «Der hvor tåken har lagt seg er det en myr. Kanskje en skog. Havet gjør himmelen lysere. Hvor står solen på himmelen?» (Espedal 2006: 171). Vanen ved å gå fjellet, fører til at geografien mer og mer kan oppleves som et hjem, som noe kjent. Lyset og tåkens vaner minner til slutt om å sitte ved vinduet i hytta og røyke og skrive. Fjellet avslører litt etter litt sine geografiske og geologiske hemmeligheter, og det store ukjente blir ikke så skremmende lenger: «Jeg foran og Narve bak, to gåmaskiner nå, samkjørte i bevegelsene; en seig, insisterende rytme, rolig, ikke så hard, ikke så hurtig, et jevnt, flytende tempo, det fine, stillferdige tempoet som kjennetegner to som skal gå langt (Espedal 2006: 172). Tempoet og rytmen fremheves her som to viktige komponenter i den lange gåturen. Føttene som plasseres foran hverandre etter

tur, å gå inn i en glemsel som samtidig er forsterket av et slags nærvær som protagonisten erfarer senere i boken. Samtidig som de glemmer selve gåingen og anstrengelsene ved å bevege seg, forsterkes sansene. De ser, hører og lukter skarpere.

Dette minner om Knausgårds «Sandhornet» hvor han erfarer den samme skjerpingen av sansene, knitringen av buksene til de han går sammen med, det blågrønne, sølvfargete underlaget idet de slukes helt av en sterk tåke. Forestillingen han hadde om Sandhornet da han ble spurt om å bli med på turen, og som har tatt farge av signifikatet «fjell», er den samme forestillingen han sitter igjen med lenge etter at turen er overstått. Han fikk aldri sett Sandhornet. Til og med da de sto på toppen og spiste appelsiner, kunne han knapt se hånden for seg i all tåken. Han visste at fjellet falt tusen meter rett ned, han visste at byen under foldet seg ut under dem, men han så det aldri. Historiene han ble fortalt på vei opp om folk som hadde vært der, og forestillingen om fjellet, lydene av buksene, fargene på bakken, kalven som løp, er det han sitter igjen med nå. Forestillingsevnen er kraftig, og kan kun vike for erfart sannhet. Og til og med ikke da vil alltid fantasien eller drømmen om geografien gi slipp. I *Disgrace* av J.M.Coetzee poengterer protagonisten David Lurie hvordan forestillingen vandrerne hadde om Mont Blanc fullstendig overgikk synet som møtte dem da de endelig så fjellet i virkeligheten. Spørsmålet er om det som oppstår i møte med virkeligheten kan overstyre fantasien? Fantasiene protagonisten i *Gå* bærer på, er i høyeste grad poetiske. Han leter seg frem til Saties hjem som jeg har vært inne på tidligere, og ved en annen anledning oppsøker han Arthur Rimbauds barndomshjem. Da han ankommer Roche hvor moren til Rimbaud bodde, og hvor han som nittenåring skrev *En årstid i helvete*, avslører protagonisten at han her ved dette huset hvor Rimbaud trampet takten til diktene sine og brølte så han holdt moren sin våken om nettene, her, finnes utgangspunktet for Tomas sin egen skriving: «Den unge gutten som ville gjøre opprør, som ville reise bort, gå ut, som ville leve den frie friheten. Den unge gutten som ville skrive. Som ville leve et vilt og poetisk liv. Som ville se, som ville gå. Strekningen Rimbaud» (Espedal 2006: 145)

5.9 Om selvet

I *Sources of the Self* trekker Charles Taylor tanken på det å være et selv tilbake til Platons *Staten*, hvor Platon gjør det klart at det gode mennesket styres av sine tanker, og det dårlige mennesket styres av sine begjær og lyster. Logikk over kropp er altså å foretrekke: «Plato's moral doctrine, as he sets it out in *The Republic*, for instance, seems quite familiar to us. We are good when reason rules, and bad when we are dominated by our desires» (Taylor 2004 [1989]: 115).

Selvet i den moderne verden formes av sin religion, sin politiske tilhørighet, og settet av følelser som kjærlighet, angst og lignende er definert eller har sitt utspring i hvor du kommer fra i den sosiale rangeringen. Gjennom språket er selvet istand til å stille seg i opposisjon til sin familie og verdiene de har forespeilet, gjennom å samtale med likesinnete. Det er språket som gjør selvet istand til å reflektere over følelser og emosjoner. (Taylor 2004 [1989]: 35).

For Guy Debord og situasjonistene var det helt essensielt å la seg styre av driftene eller begjæret. Betyr dette i bunn og grunn at de, i Platons forståelse av å være et selv, var dårligere mennesker? I en stat er man et «godt» individ dersom man avfinner seg med de lover og regler, moralske og fysiske, som gjelder for staten. Er man i opposisjon er man et «vanskelig» element som ikke lar seg innlemme i styresettet. På bakgrunn av dette er det mulig å tenke seg at ikke bare situasjonistene men også Tomas i *Gå* heller lar seg styre av en indre drift fremfor en ytre tilhørighet. De beveger seg på utsiden av samfunnet og forsøker å gjøre samfunnet om. Debord ville leke og spille seg til et samfunn som i seg selv var i kontakt med sin «urkraft», og som definerte selvet i takt med naturen. Tomas søker i bunn og grunn det samme. Han ønsker å gjenfinne det tapte i kunsten, i poesien. På en måte kan Tomas sies å bedrive en form for *détournement* hvor han tar geografien og intertekstualiteten opp i sin egen psykogeografi. Dette styrer boken. Han gjør romantisk poesi til sin egen, og setter den inn i sine egne rammer. Tomas har funnet sine likesinnete som han deler et felles poetisk språk med. Fra dette ståstedet diskuterer han det moderne samfunn, og kritiserer det i lys av litterær psykogeografi. Byene er lagt ned på det litterære kartet. Det er Saties Paris, Rimbauds Roche, det er Dylan Thomas' Wales, det er Æsops Hellas. Ved hjelp av disse kunstnerne tegner han et psykogeografisk kart, hvor det psykologiske aspektet helt og holdent er dannet av kunstnernes verker og tanker.

I define who I am by defining where I speak from, in the family tree, in social space, in the geography of social statuses and functions, in my intimate relations to the ones I love, and also crucially in the space of moral and spiritual orientation within which my most important defining relations are lived out. (Taylor 2004 [1989]: 35)

Tomas definerer hvor han snakker fra utfra sin egen familie. Leseren gjøres tidlig i boken oppmerksom på hvordan morens død påvirket ham. Det utløste en vanskelig og bunnløs sorg, som han fulgte i Dylan Thomas' fotspor for å takle. Tomas forteller også om gaten i Bergen hvor han vokste opp og hvor han satt og tittet ned på baren hvor han nå sitter som voksen mann. Han bryter opp med alle sosiale bånd, utenom med Narve Skaar som hvertfall i utlandet er hans følgesvenn. I forhold til sosial status definerer Tomas sitt selv utfra de moralske og åndelige orienteringene i sitt indre. Hans indre styres og defineres av blant andre Rousseau og Rimbaud. Den ene har dratt ham ut på vandring, og den andre påvirket ham til å bli forfatter. De to viktigste egenskapene ved Tomas, det at han vandrer og at han skriver, er direkte følger av hans forhold til Rimbaud og Rousseau.

Når man tar i betraktning begrepet psykogeografi slik Guy Debord benyttet seg av det i 1955, inneholder både begrepet og Debords teoretiske grunnlag en form for optimisme som i de senere teoriene som *Skuespillsamfunnet*, ble erstattet med et mer kritisk blikk på samfunnet. I utgangspunktet var Debord og situasjonistene opptatte av lek og spill. De lot seg drive gjennom byen i grupper med walkie-talkier og de drømte om byer som i seg selv skulle være bygget i nivåer eller være satt i bevegelse, slik at byen alltid skulle være i forandring. En kan nesten se det som om Debord og situasjonistene ikke bare var opptatt av lek og spill, men også kunne se seg selv som spillebrikker på byens spillebrett.

Den samfunnskritiske Tomas beveger seg i retning av den senere Debord som blant annet var en viktig inspirasjonskilde for studentopprøret i 1968. Etter dette ville situasjonistene revolusjonere. Istedet endte det med at Debord støtte medlemmene fra seg én etter én, og selv ble et offer for alkoholisme. I 1994 tok han sitt eget liv.

Dersom en tar for seg tekster som «Theory of the Dérive» og «Introduction to a Critique of Urban Geography», er Debord mer leken og kritisk på en lettere og muligens mer romantisk måte enn senere. Han ønsker å finne tilbake til poesien i gatene. Som en type romantisk helt styres han av drømmen om det tapte.

Det Tomas er så opptatt av i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, dette med å bli en annen, er noe han har full mulighet til, gjennom språket:

Du sitter i vinduet på hotellrommet og røyker en sigarett, han går gjennom byen og leter etter noe du ikke vil vedkjenne deg, som om han har tatt dine hemmeligheter, dine innerste impulser og mørkeste ønsker, som om han har gjort dem om til en slags motor, en mekanikk, en drivkraft, en indre fjær som trekker ham opp og skyver ham ned den gaten du ikke burde gå. (Espedal 2006: 134)

I sitatet over sitter Tomas og skriver mens han sender bokens protagonist ut i byen, ned trapper, ned gater, og utforsker sider ved sin egen protagonist. Tomas skriver seg selv til en annen ved å dykke inn i en ny fiktiv protagonist. Litterært fins det dermed nesten ingen grenser for hvor mange lag et jeg kan innha, idet det oppstår som følge av språket.

I Charles Taylors *Sources of the Self. The Making of Modern Identity* kobles det å være et jeg i moderne tid, sammen med moral og oppfatningen av hva det vil si å være et godt menneske: «Selfhood and the good, or in another way selfhood and morality, turn out to be inextricably intertwined themes» (Taylor 2004 (1989): 3).

There seems to be a natural, inborn compunction to inflict death or injury on another, an inclination to come to help of the injured and endangered. Culture and upbringing may help to define the boundaries of the relevant 'others', but they don't seem to create the basic reaction in itself. That is why eighteenth-century thinkers, notably Rousseau, could believe in a natural susceptibility to feel sympathy for others. (Taylor 2004 [1989]: 5)

Det som beskrives i dette sitatet er del av våre moralske og spirituelle intuisjoner, ifølge Taylor. (Taylor 2004 (1989): 4). De er del av det som gjør livet verdt å leve.

Tomas sitt jeg trer frem i lys av det Taylor nevner i dette sitatet, i episoden med hjortekalven, som jeg har nevnt tidligere i forbindelse med død. (Espedal 2006: 51). Hans naturlige instinkt er å hjelpe denne kalven når den ligger og dør. Han løfter den opp, i den hensikt å bære den til et sted hvor den kan hjelpes, men innser at han må la den gå, på samme måte som han er tvunget til å la mennesker han har vært glad i som har dødd, gå. Det er med andre ord noe som er dypt forbundet med det å være et subjekt som Tomas utviser i den scenen. Det er noe lesere kan kjenne seg igjen i, og som mest sannsynlig gjør Tomas til et individ på lik linje med et subjekt. Han bryr seg. Han er et godt menneske, noe som ifølge

Taylor, er noe mennesker anser som en stor del av det som former subjektivitet. Viljen til å ville hjelpe de som er skadet, om det så er mennesker eller dyr.

På lastepianet i Gedelme erfarer Tomas frykten til hanen som er på vei til slaktehuset. (Espedal 2006: 199). Han dekker ørene, og orker ikke høre på hanen som frykten i sin forstående skjebne. Dette er også en, gjennom Taylors fremstilling av jeget, dypt menneskelig reaksjon som er med på å forme Tomas som subjekt.

Det er av interesse at Taylor trekker frem Rousseau som spesielt viktig for denne forståelsen av hva som konstituerer et subjekt. Som en vandrende førromantiker var han motstander av overflod av eiendom og ting. Det er dette han søker bort fra i sin tilbakevending til naturen. (Taylor 2004 [1989]: 360). Taylor viser til Rousseaus *Social Contract*: «Here Rousseau takes up one of the common themes of the civic humanist tradition, which warns of the corrupting effects of wealth and ease on civic virtue» (Taylor 2004 [1989]: 360).

Rousseau søker tilbake til det fundamentalt menneskelige, ved å unngå det som korruperer, ved å fjerne seg fra makt og penger. Han hevder at de lykkeligste menneskene er de som gjør sine avtaler under et eiketre. (Taylor 2004 [1989]: 360).

Dette med at lykke er ledsager til det naturlige livet, uten rikdom, under et tre, er vel del av Tomas sitt prosjekt også. Naturen og det naturlige er det som for Rousseau kobles direkte til det å være seg selv og å være lykkelig: «And our ultimate happiness is to live in conformity with this voice, that is to be entirely ourselves» (Taylor 2004 [1989]: 262).

5.10 Å bli en annen

D.H. Lawrence blir sitert av Espedal, der han beskriver at det bare er ved å legge ut på veien at sjelen kan finne frem til sitt eget. (Espedal 2006: 33). Det dreier seg altså dypest sett, slik jeg forstår det, om å legge seg selv åpen for inntrykk. For å kunne gjøre det, er en avhengig av oppbrudd. Oppbrudd fra det gamle og kjente og å begi seg avgårde til fots, betyr at en kun er avhengig av seg selv. Hva da med en selv? Kan en forlate seg selv? «Det er bare å tenke tanken», reflekterer Tomas, «du skal leve hele livet med deg selv. Du kan finne en ny kjæreste, du kan forlate familie og venner, reise bort, finne en ny by og nye steder, du kan selge alt du eier og kvitte deg med alt du ikke liker, men du kan aldri - så lenge du lever - bli kvitt deg selv» (Espedal 2006: 17).

En kan ikke kvitte seg med seg selv, men Tomas forsøker det så godt han kan i *Gå*. Han bærer hele tiden på drømmen om å bli en annen. Han drømmer om en forvandling, i likhet med Peter Handke i *Mitt år i ingenmannsbukten* eller med Franz Kafka i *Forvandlingen*. Tomas skriver at han ikke vil bli et insekt, et kryp eller en blomst, men han vil våkne opp til et nytt liv, som en Lasarus. Men han vet ikke hvordan han skal gjøre, og innser at han ikke har klart det, og han bryter opp: «Kjæreste. Jeg går fra deg idag» (Espedal 2006: 21).

Dette med å bli en annen har også en fryktens bakside, hvor Tomas så intenst søker å bli borte at han ser seg selv på gaten som tigger. Han lurar på om han synes synd på seg selv, der han står med kortklippet hår og beger foran brystet. Han får nærmest sjokk av å se seg selv.

Etterpå skriver han og lar tankene være en del av seg som går ned trappene og ut i byen som en mekanikk, en drivkraft, en indre fjær som trekker ham opp og skyver ham ned den gaten han ikke burde gå. Han bruker altså sin kreativitet til å gjøre seg selv om. Ved en anledning i Paris er protagonisten, Tomas, så nær ved å miste seg selv og oppnå å bli en annen, at han blir fortvilet over å bli gjenkjent og dermed måtte returnere til sitt velkjente selv.

Også når man drikker kan man bli en annen, ifølge Tomas. «Å sette seg i baren er som å legge ut på en reise. Å drikke er som å reise uten å bevege seg fra stolen» (Espedal 2006: 16).

Også når en er hos frisøren kan en bli en annen, mener han. Du er skarpere og renere, du har følelsen av å være ny.

Behovet for å bli en annen står kanskje i sammenheng med Rousseaus tanke om å ta verden og mulighetene i sin besittelse. De vil begge forandre seg, eller la naturen eller geografien omforme dem, og de legger seg til rette for disse tilfeldige inntrykkene. Det er som om de begge vil komme nærmere en dypere form for menneskelighet, og demed på en stille måte gjøre opprør mot det bestående. Det klinger av Debord i disse refleksjonene. Kan det være det nyrike samfunnet de alle tar avstand fra? Det kan tenkes at en ved å blottlegge seg og legge alt som definerer selvet bak seg, oppriktig kan søke endring og la det grunnleggende, naturen og geografien, forme en i sitt bilde.

Som nevnt tidligere, gjengir Tomas D.H. Lawrence som beskriver at det bare er ved å legge ut på veien at sjelen kan finne frem til sitt eget. For å kunne gjøre det, er en avhengig av oppbrudd.

Det vil alltid være gjennom ens egen kropp og eget sinn en vil erfare å gjøre oppbruddet. Det er ikke mulig å oppløse utgangspunktet en møter oppbruddet med. Alt en erfarer av verden vil være preget av ens egen subjektivitet erfart gjennom egne emosjoner og tanker. En kan forsøke å gjøre seg selv så objektiv som mulig, men da må en ta høyde for at ens oppfatning om objektivitet også er formet av det subjektive. Det nærmeste en kan komme er kanskje å håpe at ens egen oppfatning av objektivitet nærmer seg en kollektiv oppfatning av objektivitet, og i så måte, kunne legge utgangspunktet (som likevel vil fortsette å være subjektivt) lavere i strømmen av inntrykk som trenger seg inn i ens væren. Tomas forsøker på tross av sitatet ovenfor å kvitte seg med sitt selv ved et par anledninger i boken, det vil jeg komme tilbake til.

Idémessig står dette med forvandling og forandring i forbindelse med Peter Handke som gjennom sitt forfatterskap har vært opptatt av dette med å bli en annen. Det er ingen hemmelighet at Espedal er en beundrer av Handke, og forvandlingen som er et tema hos Handke, beskrives flere steder i *Gå*: «Eller drømmen om å opphøre, riktig nok for å gjenoppstå, som noe nytt, ikke en bille, ikke en blomst, ikke som noe høyere eller lavere, ikke som ingenting, men som den kristne drømmen om Lasarus: Å våkne opp til et nytt liv (...)» (Espedal 2006: 20). I dette sitatet refererer Tomas til Kafka, men det er likevel ikke denne typen totalforvandling Tomas er ute etter. Han vil forholde seg til omverdenen på en gjenkjennelig måte for andre og for en selv, men likevel forandret. Som et nytt menneske. Dette står nærmere Handkes oppfatning av forvandling:

Jeg skulle ønske den nye forvandlingen ville komme uten å volde meg smerte. Den ustanselige kvelningsformnemmelsen den gangen for tyve år siden - med intenst skinnende øyeblikk fra tid til annen - den får ikke gjenta seg. Jeg tror også at slikt skjer bare én gang i et menneskes liv, og den som rammes går enten til grunne i sjel og kropp, eller forkrøples og blir en levende død, en av de ikke så rent få fortvilet-onde - jeg kjenner slike på deres sprog, og de står meg nær -, eller han blir rett og slett forvandlet (Handke 1996: 13)

I dette sitatet hentet fra Peter Handkes *Mitt år i ingenmannsbukten* oppsummeres det jeg opplever som hans og Espedals dypeste bedrift, ønske, eller fascinasjon; de leker med tanken på å bli et nytt menneske. Historiene deres er gjerne drevet av overgang, eller endring i det nåværende.

Tomas leker med ideen om å bli en annen når han går, og også når han drikker alkohol. I form av rus, vil han sakte etter den første, den andre (som han mener er den beste) ølen, gli inn i rusen, rolig fraktes avsted fra seg selv. Ikke i den grad at han opphører å være seg selv, men slik at han blir ny.

Stadig er det denne jakten på å bli ny som driver protagonisten. Tomas blir ny hos frisøren, han blir ny når han går ut av et forhold, men mest av alt er han på knivseggen mellom sitt kjente selv og et annet uoppdaget selv når han går.

I *Gås* andre del er protagonisten like ved å bli en annen når han går nedover gaten Leclercq i Paris. Idet han skal til å forsvinne inn i en ny tilstand, blir han innhentet av virkeligheten ved at en kulturjournalist fra Bergens Tidende kjenner ham igjen og roper på ham. Etter det blir noe: «forandret. Noe var ødelagt, jeg var ikke lenger en fremmed. (...) iløpet av noen minutter var jeg blitt meg selv» (Espedal 2006: 124). Det oppleves i dette sitatet som et nederlag for fortelleren å bli «avslørt» som seg selv, like før han skulle miste det jeg'et han hele tiden har båret rundt på. Han blir oppgitt og tenker stadig i nye baner for å kunne oppnå målet.

Når Tomas skriver, drømmer han om å bli en annen. I skriveprosessen er det tankene som driver ned trappene og ut i gatene til forbudte steder som han selv ikke ville oppsøkt. Det er Tomas sine tanker som blir til en annen. Tankene utforsker ting han selv ikke ville gjort. Tankene manisfesterer det foranderlige.

Den ytterste form for forvandling viser seg i skrekkopplevelsen ved det psykologiske begrepet «das Unheimliche». Tomas står ansikt til ansikt med seg selv, eller han kan

observere en utgave av seg selv som ikke er han selv, og som fyller ham med angst. Han får nærmest sjokk og må stanse når han konfronterer seg selv som tigger øverst på Boulevard du Montparnasse i Paris. Protagonen blir stående vantro og observere seg selv som den ytterste annen, og han lurar på om han synes synd på seg selv i denne utgaven. Han karakteriserer denne type forvandling, eller konfrontasjon med en forvandling som drømmens fordobling: «et mareritt; du står på gatehjørnet, og der på den andre siden av gaten ser du han du frykter mest av alle; du ser deg selv» (Espedal 2006: 19). Sitatet viser dermed at drømmen om å bli en annen går over i et mareritt i det øyeblikket en konfronteres med det forlatte jeg utenfra. Jeget blir på denne måten ikke en størrelse en bærer med seg og forsøker å fornekte, men en truende størrelse som ikke lar seg fornekte, og som tyr til sterke midler for å få jeget til å forstå at han aldri kan bli kvitt seg selv. Fortelleren går videre, og tenker på det å gå som handling. Hvem er den som går?

Vandrerer er et enkelt og fredelig menneske, hevder Rousseau:

Han er fri. Han har kommet seg ut av byen, har forlatt familie og forpliktelser. Han har sagt farvel til arbeidet. Farvel til ansvaret. Farvel til pengene. Han har tatt avskjed med venner og kjæreste, med ambisjoner og fremtid. Han er i sannhet en opprører, men nå har han sagt farvel også til opprøret. Han vandrer alene i skogen, en omstreifer. Han går langs veiene, uten for mange eiendeler, han har tatt verden og mulighetene i sin besittelse. Det han trenger, bærer han i en sekk på ryggen (Espedal 2006: 30)

Dette med å forlate alle plikter og vaner står i direkte forbindelse til Guy Debord og hans *dérive*. De som skulle la seg drive gjennom geografien, måtte forlate forhold, venner, arbeid osv, for en relativt lang periode. Oppbruddet er altså en forutsetning for å være mottagelig for psykogeografien. Som Rousseau påpeker i sitatet ovenfor, har han tatt verden og mulighetene i sin besittelse. Han har forlatt det som er trygt, forutsigbart og kjent, og han mottar fremtiden, det som skal komme. Han legger seg selv åpen for inntrykkene, og på den måten, er han en ekte vandrer.

Et sted i boken opplever Tomas at han lykkes i sitt forsøk på å bli en annen. Det er når han har kommet inn i bydelen Porte de Clignancourt i Paris, og han ser seg selv i speilet og synes han ligner en boms. Han har alltid villet se sånn ut: «Jeg tente en sigarett, åpnet plastflasken med vin og la meg ned på sengen. Endelig var jeg i godt humør, endelig var jeg fremme: jeg var blitt en annen» (Espedal 2006: 118).

5.11 Du er lykkelig fordi du går

«Et glass kaldt vann!» (Espedal 2006: 15). Dette er en av de mange tingene Tomas elsker ved livet.

Ved flere anledninger i *Gå* blir Tomas rammet av plutselige og uventede lykkeopplevelser, som omgivelsene åpenbarer i ham. I dette tidligere nevnte sitatet, eksisterer lykke side og side med døden: «på broen hvor fisken ligger og dør på asfalten, treffer sollyset et trafikkskilt og jeg blir truffet av en uventet lykkefølelse» (Espedal 2006: 12).

Protagonisten opplever altså intens lykke over solen som reflekteres i et trafikkskilt. Tekstlig forsterkes lykken ved fiskens død. Kontrastbruken til Espedal står i stil med Handkes som i sitatet referert tidligere også opplever det han kaller intenst skinnende øyeblikk fra tid til annen under den konstante kvelningsfornemmelsen.

«Det er en glede at livet er alvorlig» (Espedal 2006: 14). Protagonisten gleder seg over hverdagen. Tingene i huset, gleden ved at det er tirsdag. Det enkle forhøyes av protagonisten. Gleden ved å kunne snakke. «Jeg elsker livet» (Espedal 2006: 14). Tomas elsker livet ved å gå: «Jeg går ut av byen, inn brolegningen mot Bergenhus, gjennom parken, solen skinner. Gresset er nyslått, den gode lukten, en plutselig glede» (Espedal 2006: 22). Fortelleren er tilsynelatende opptatt av det flyktige ved lykke, ved glede. Den oppstår plutselig, og forsvinner. Lykken beskrives som lysglimt i mørket: «Et stikk av lykkefølelse; vi har ingen planer, ingen gjøremål» (Espedal 2006: 110). Når protagonisten går lange turer med Narve påpeker han at det er umulig å beholde sitt dårlige humør når man går bak en slik oransje bukse som turkameraten bruker. «Jeg drømmer om et nytt liv på veien, stadig i bevegelse, til fots fra sted til sted. Er det mulig?» (Espedal 2006: 113). Dette tenker protagonisten på idet han og Narve tilbringer dagen på Grotlersanden, preget av farger som sandgult, okerhvitt, lyseblått. De to turkameratene kler av seg og kaster seg ut i det vannet som er kaldt og hardt som en hinne. Så kjenner de varmen fra solen og saltet. Det er kontrasten i tyngden av det levde liv, mot drømmen om noe annet, som en stjernehimmel, en magisk natt: «En av de flotteste nettene jeg noensinne har opplevd» (Espedal 2006: 204).

«Laukelandsfossen, når jeg ser vannfallet får jeg lyst på en kjæreste» (Espedal 2006: 72). Geografien frembringer ønsket om en kjæreste i protagonisten, i likhet med følelsen av lykke. Men han reflekterer over at han akkurat har gått fra sin kjæreste, og forsoner seg med det.

Protagonisten liker å lese på sengen. I Paris tilbringer han to dager i sengen med Rilkes brev om Cézanne. Han opplever stor glede ved å ligge og se bort mot vinduet som står åpent: «Vinduet tilhørte ikke meg, heller ikke utsikten og lydene som fylte rommet; stemmene, skrittene, gatelyset om natten, ingenting av dette var mitt, det tilhørte rommet» (Espedal 2006: 118). Det å være et sted som ikke er hans, er av stor betydning i Espedals forfatterskap generelt. Han er avhengig av å skrive på steder som ikke er hans. Noe er lånt, noe er flyktig, på samme måte som en intens lykkefølelse. «Jeg kan ikke bo» uttalte Rainer Maria Rilke. Og det er kanskje der, i det som ikke kan fastholdes, i det flyktige, i bevegelsen, i å gå, at Tomas finner sitt hjem.

5.12 Tanker rundt å gå: i by og tettsted

Fortelleren reflekterer over hvorfor han vil gå når han vel så gjerne kan kjøre bil, sykle, ta båt, ta fly og alle fremkomstmidler han elsker. Han lander på at han går fordi han alltid har hatt en glede ved å gjøre ting vanskeligere for seg selv. Gåingen blir et slags stille opprør mot det bestående: «opphev giftermålet, si opp jobben, selg huset og kom deg ut på veien, dans!» (Espedal 2006: 95). I dette sitatet refererer fortelleren til sigøynere. De lever på lignende måte som fortelleren beskriver, men protagonisten opplever likevel at han og sigøynerne er fattige, ensomme, bortdrevne og hjemløse på forskjellige måter. Det er likevel noe aktuelt og relevant ved sitatet ovenfor, og det minner sterkt om Debord. Frigjør deg, gå, dans! «Vi er frie og rike, og jeg skammer meg ikke», sier protagonisten til Narve på vei til Grotlerstranden i Askvoll. «Savner du det ikke? Hva da? Det vi har løsrevet oss fra? Nei» (Espedal 2006: 108-109). Det er altså en vedvarende god følelse protagonisten opplever både ved å gå og ved å ha forlatt. Faktisk i den grad at han drømmer om å aldri dra tilbake, å alltid være i bevegelse, og han spør seg selv om det er mulig:

Jeg venter på en forandring, nei, jeg venter på en forvandling, noe helt nytt, et nytt liv? Hva venter jeg på? Det begynner idag, det nye livet, de nye mulighetene, det er bare å reise seg, stå opp og riste av seg sanden og drømmen, kle på seg dressen og feste sekken på ryggen, gå av gårde, ned den åpne veien. (Espedal 2006: 113–114)

I dette sitatet vender Espedal igjen tilbake til denne forvandlingen som er så etterlenget, og som klinger av Handke og Kafka. Handke utdyper samme tema i *Mitt år i ingenmannsbukten* fra 1994:

Jeg har foresatt meg å oppleve forvandlingen som må komme, her, som bofast i denne delen av verden (...) Jeg snur meg bort fra sedertreet, kikker på skrivebordet, og så sannelig, der i stuekroken får jeg øye på det tomme skrukkete omriset av ryggsekken, så nær står den at jeg nesten kan ta på den. Men den skal få stå i fred foreløpig, så lenge som mulig. Av og til kommer jeg kanskje til å snuse i den, for eksempel for å finne igjen lukten på den stien som fører gjennom hele Jugoslavia, fra De juliske alper til Kotorbukten. De solide støvlene som er hensatt på husets diverse dørterskler av sten, tre eller betong skal få stå i fred og råtne opp, de er mer skrøpelige og sprukne hver gang regnet har vætet og vinden tørket dem. Det er lenge siden lissene ble vekk, de enten forsvant eller gikk tvers av sktraks jeg rørte ved dem. (Handke 1996: 15)

Forvandling og ryggsekken. Handkes protagonist planlegger ikke å gå snart, han reiser på dette tidspunktet i boken gjennom vennene sine som er på reiser forskjellige steder i verden. Han er med dem mentalt på reisene deres uten at de vet det. Han liker det best på den måten. Ansikt til ansikt føler protagonisten ofte at han har havnet på feil klode. Dersom han likevel skal omgås dem direkte, trives han best i profil, ikke rett frem.

Dette med profil får meg til å tenke på at når man går tur med noen er man jo stort sett i profil, det er i profil side ved side at samtalen foregår. Thomas Bernhards bok *Gå* (1971), omhandler dette med å gå og prate, hvor samtalen gjennom byens gater foregår like taktfast tekstlig som en forestiller seg føttene deres og ordene deres lyder. Det er som om tekstens melodiske gjentakelser og rytme antar en metagange som ligger over og omfavner historien og den fysiske gangen det fortelles om.

Når man går kvitter man seg med det slagg og de forstyrrelser man har blitt påført av andre, skriver Espedal i *Gå. Kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Hazlitt som han her referer til gikk likevel ofte turer med vennene sine Coleridge og Wordsworth i Lake District. Tomas mener at det å gå sammen med en annen av og til er en nødvendighet, og da særlig når man skal gå virkelig lange turer. Det er en sikkerhet man føler når man går sammen med noen som man aldri føler når man går alene, mener han.

5.13 Rus

I Store Norske Leksikon defineres rus på denne måten:

Rus, tilstand som inntreffer etter bruk av rusmidler, karakterisert av hevet stemningsleie (eufori), kritikkløshet, nedsatt dømmekraft, nedsatt feilkontroll, økt impulsivitet, konsentrasjonssvekkelse og eventuelt svikt i innlæringsevne og hukommelse. Betegnelsen brukes også når lignende symptomer inntreffer etter naturlige stimuli.

Det å ruse seg virker kanskje ikke forlokkende etter å ha lest denne definisjonen, men det skal jo sies at det er den behagelige effekten av rus som gjør at folk liker å dele en flaske vin, eller at de røyker, eller hva de måtte gjøre for å frembringe rus. Dette med å bli kritikkløs, få nedsatt feilkontroll og dømmekraft og så videre, er i seg selv noe de fleste vel vil unngå, men euforien vil alltid være et ledsagende element, og et som frister.

Misbruk av rus er noe annet. All rus er jo en form for gift. Sakte tar den livet av både den som nyter for nytelsens skyld, og den som bruker den som lys mot livets mørke. Narkomane som overdoser og alkoholikere som i desperasjon går over til rødsprit, når raskere avslutningen.

Tomas forstår farene ved sitt alkoholkonsum. Han nyter å drikke, men han vet hva det kan medføre. Til tider er alkohol noe han bevisst benytter seg av for å ødelegge seg selv:

Det finnes perioder i livet da du sier til deg selv: du er en utålelig person. Det er perioder i livet du har lyst til å gå i hundene. Nedenom og hjem. Du drikker og går i oppløsning, du synker. Du arbeider hardt for å nå bunnen. Du er på vei ned, og det gode med dette ødeleggelsesarbeidet er at du nyter det. Det finnes enklere grunner til at jeg drikker. Jeg er glad i alkohol. Jeg liker denne baren. Jeg føler meg hjemme her. Det er en god bar. Baren er et godt sted, et drikkested. Baren er et perverst hjem, en umulig stue (...) og uten at noen merker det, synker du helt til bunns og blir borte. (Espedal 2006: 17–18)

En side ved å bli en annen er simpelthen å forsvinne, slik sitatet over skisserer. Tomas synker til bunns gjennom den gode rusen han opplever at alkohol er, og blir borte.

Allerede tidlig i boken blir leseren gjort oppmerksom viktigheten av rus for protagonisten. En dam av alkohol slikkes opp på bokens tredje side, og gjennom boken forblir alkoholen nærværende.

Protagonisten tenker på hun han var sammen med og at de ikke klarte å være sammen. «Oppbruddsblå himmel», skriver han, «lette skyer, som små bokstaver, som avskjedsbrev, jeg skriver: gå.» (Espedal 2006: 22). Like etter har han lyst på en øl. Han drikker for å svaie og

til slutt å forsvinne, men Tomas later også til å finne en form for styrke i alkoholen. På tur i Wales forbanner han det grønne i naturen og omstreiferlivet etter seks dager med regn, men etter å ha drukket bestemmer han seg for å prøve igjen. Han kan virke som om han synes at alkoholen hjelper ham til å nå et punkt i vandringen som ellers ikke ville kommet: «gå inn i skogen, bli en del av den, tøm flaskene, fyll sansene, hør fuglene, se skyggene, lukt trærne, bli ingenting og gå deg selv bort!» (Espedal 2006: 38). Man blir mer vågal når man drikker. Alle levende vesener i naturen er utstyrt med frykt. Frykt er en av de viktigste overlevelsesmekanismene. Man må være på vakt for farer, om man er dyr eller menneske i skogen. Når frykten elimineres, fremtrer alt i en døsig, ufarlig utgave. Ingenting kan true på samme måte som før, og vandreren tas opp i, eller skaper selv en form for alternativ tilstand.

Når Narve og Tomas virkelig føler på frykten en gang de overnatter i et fjellområde i Tyrkia, drikker de mye for å overkomme angsten. Alkoholen sees dermed som et befriende element. Den kan benyttes både når Tomas vil sanse og erfare det å miste seg selv, og når han vil bli en del av skogen han går inn i. Alkoholen brukes også til å overvinne følelser han ikke vil ha.

Tomas referer til alkoholen som en nødvendig stemningsskaper for å skrive. Han drikker anisbrennevin blandet med vann i Meteora. Han finner en helt spesiell ro frembragt av smaken, rusen, følsomheten og melankolien. En spesiell stillhet og lykke. Tomas begynner å skrive.

Idet Tomas følger en tilfeldig mann ved navn Ibrahim i Istanbul føler han på at han ikke må drikke for mye, fordi han er nødt til å være på vakt. De tre prostituerte damene han vil at Tomas skal kjøpe, fremstår for ham som noe av det styggeste han har sett, og han blir nødt til å flykte fra stedet etter å lurt Ibrahim til å tro at han vil ha den ene. Ibrahim har truet ham med kniv hvis han avstår. Alkoholen er altså noe Tomas til tider lar overta kontrollen, men han innser samtidig når han må være den som kontrollerer den. Han er på denne måten en som velger å nyte rus, mer enn en som har blitt dens slave.

I Göynük, en liten landsby ved foten av Beydaglarifjellene i Tyrkia, drikker Narve og Tomas så mye vin at de sjangler opp den harde stigningen mot fjellene. De må sette seg ned og kjøle bena i vann, så går de videre og bestemmer seg for å sove i en forlatt fjellhytte hvor de drikker whiskey og prater. De føler sterk frykt for at noen skal komme, og det hjelper å drikke.

Natten før de går mot Olympos, ligger de i sengene og deler en flaske raki og røyker. Tomas beskriver dette som den gode rusen.

I sin jakt på Erik Saties drikkerute inn til Paris, drikker Tomas mens han konkluderer med at Paris ikke er hva det var da Satie gikk der. Nå er han omgitt av nordafrikanske ansikter og en lukt av syd: «en følelse av stillstand og bakland» (Espedal 2006: 121). Også når Tomas oppsøker Rimbauds hjemsted drikker og røyker han mens han vurderer om dette kan være det vakreste stedet han har vært, det stedet han har drømt om siden han var liten. (Espedal 2006: 147).

På sine turer med Narve, utgjør alkohol og tobakk en stor del av bildet. Narve kaller seg Doktor Drink og Tomas er Professor Røyk. Disse rollefigurene er begge utdannet ved universitet i Bergen, og konkluderer med at alkohol og røyk er akkurat like stemingsskapende på legens nåtidige pasienter som attenhundretallets, som utgjør mesteparten av hans pasienter.

Et tragisk bilde på en som misbruker alkohol tegnes over den greske Arthur Zannetos, som de treffer på Tavern Koka Roka i Hellas. Han driver et pensjonat sammen med moren. Det er en trist skjebne som gjengis. Arthur er en ung mann som hentes av sin berusede mor for å legges når han har fått for mye. Han har rødt hår og et rødsprengt ansikt med blå tråder av blodårer som fremstår som blå ringer under øynene: «en blodskrift som forteller at noe snart vil gå fullstendig i stykker (...)» (Espedal 2006: 168).

På et mildere avhengighetsnivå forteller Tomas om den tyrkiske forfatteren Merih Günay, som må ha sigaretter for å skrive.

Ved slutten på reisen og boken, drikker Narve og Tomas seg fulle på raki og øl mens de ser på fotball og drømmer seg hjem.

Av forfattere som nevnes i forbindelse med rus, er Dylan Thomas og Jakob Sande blant de som nevnes i *Gå*. Ingen av disse var vel fremmede for flaskens nytelser og fluktmuligheter.

Det er andre ting enn alkohol som også ruser Tomas. Rytmen i gåingen minner ham om rus: «Uanstrengt, flytende, som om beina visker ut landskapet og tegner opp en vannrett linje fremover. Det ligner en rus, kanskje er det også en rus, kroppens egen rus som fjerner motbakker og anstrengelser» (Espedal 2006: 67). Dopamin som utskilles i hjernen både ved å bevege seg fysisk og når man for eksempel er forelsket kan vel også kalles rus.

5.14 Fortellerens psykogeografi

Tomas forteller om vandringene i Bergen, fjellet, byen og utlandet. Han dekker store geografiske områder gjennom boken. Men intertekstuellt dekker han større områder. Det psykogeografiske kartet som rulles ut over den fysiske gangen og innover den litterære, er omfattende. Selvsagt forsterker forfatterne og verkene den geografiske vandringen, og hører til stedene, på den måten at Rimbaud siteres i Roche, Dylan Thomas siteres i Wales og lignende. Men det er et større psykogeografisk kart som tegnes over Tomas. Det er et kart over de intertekstuelle emosjonene som som fremkommer gjennom de psykogeografiske erfaringene.

«Falle til ro. Hvile. Lukke øynene, høre den beroligende summingen av stemmer» (Espedal 2006: 55). Dette sitatet er hentet fra Tomas' tur i Modalen, og suppleres med dette diktet:

Eg fann meg kvilestad, der hugen rastar
og skrid i rolig blidmælt bylgjegong
mot draumleg strand. Kva er det meir som hastar
naar æva syng sin mjuke voggesong
som dvergmaalsdraumar, aar og time kastar
av breide aksler træleklaven trong
og glid med linnlagd rytme inn i dansen
med sola drøyper sylv kring laurbærkransen.
Det er som vaar og haust i same ande;
ein syvbleik moe blundar millom fjell
med vaardagsbiv og haustarlogn i blande,
med kumarspretting og med lauv som fell.
Det spelar understrengs med ve og vande,
ei gravsorg upp or djupe sjøar vell;
men soldagsfaklar sviv påå straalevengjer
og sigerskvasst mot skuggedjupe trengjer. (Espedal 2006: 55–56)

Olav Nygard som selv var fra Modalen siteres, og gir geografien en poetisk stemning. Det tilføres spill understrengs, og soldagsfakler på strålevinger. Det litterære bildet av Modalen gjøres levende gjennom Nygards valg av ord. En lokal forfatter bringer liv til geografien. Det kan sies at nerven i diktet som siteres subjektiverer ikke bare Tomas, men også geografien.

Et annet eksempel på sitater som definerer opplevelsen, er når Tomas har bestemt seg for å bli vandringsmann. Han forsterker dette valget ved å referere til en mengde kunstnere som forherliget dette «yrket». Han nevner Kierkegaard som skal ha uttalt: «Fremfor alt, tap ikke lysten på å gå. Hver dag går jeg meg inn i en tilstand av velvære, og går bort fra enhver sykdom (...) og jeg kjenner ingen tanker som er så tyngende at man ikke kan gå fra dem» (Espedal 2006: 34). Wittgenstein må gå, ikke bare sitte. (Espedal 2006: 34). Aristoteles, Nietzsche, Dante, Orfeus, Hölderlin, Wordsworth, Coleridge og spesielt Baudelaire refereres til:

(...) det fortelles at Baudelaire ofte ble observert i nattdrakt i gatene utenfor leiegården der han bodde, han spaserte gatelangs i pyjamas, og på den måten demonstrerte dikteren at han hadde gjort ute til inne; han må ha likt tanken på at gatene var han hjem. Samtidig fortelles det at dikterens leilighet hadde preg av å være ute, folk kom og gikk, rommene var bestandig befolket med venner og ukjente, kvinner og menn, til alle døgnets tider, og Baudelaire må ha likt tanken på at han hadde omgjort leiligheten til en gate (...). (Espedal 2006: 35)

I dette sitatet fremstilles Baudelaire som en som leker med psykogeografien i den grad at inne blir ute, og ute blir inne. Han bruker nattdrakt ute, noe som er et inneplagg, og gjør på en måte gaten til stuen sin. Deretter leker han med å gi leiligheten et preg av å være ute.

I Rilkes brev om Cézanne lekes det også med endringer på fysiske rammer: «I denne røde lenestolen, som er en personlighet», skriver Rilke om portrettet av kvinnen i den røde lenestolen. Dette får Tomas til å fundere over sin egen kjærlighet til stoler og bord, senger og lamper. (Espedal 2006: 119). Igjen farges Tomas sine egne emosjoner av hans respekterte kunstners emosjoner og tanker hos kunstnere han respekterer og viser til.

Også fremstillingen av Erik Satie bærer preg av en bosituasjon som er bevegelig og uvanlig, i og med at det kun er plass til en seng i hele leiligheten:

Erik Satie var alkoholisert, fattig; rommet han bodde i var ikke større enn at døren slo i sengen når man åpnet den, man åpnet den ikke, Satie mottok ikke besøk, bare noen få ganger, kun noen få venner hadde sett rommet hvor han sov de siste syvogtjue årene av sitt liv. (Espedal 2006: 120)

Hvor enn Tomas vandrer ikler han geografien referanser. Også her hvor han har dratt til Arceuil-Cachan, til rue de Cachy, nummer 22, hvor Satie bodde, fargelegger han geografien

med historien om Saties fattigdom, og Tomas gråter. Huset med de fire skorsteinene var huset til en fattig og ensom komponist. Tomas tar opp til vurdering hva han gjør der. (Espedal 2006: 120). Stadig kobler Tomas geografien til kunst, og på denne måten legges rammene for hans indre psykogeografiske landskap.

Synet av Ortnevik og kirken der vekker tanken på Ibsens Brand i Tomas:

Jeg går ned mot Ortnevik. Den lille bygden i dypet der nede, og Sognefjorden, et overveldende syn, de små husene og den enorme fjorden. Husene i en klynge rundt kaien, en kirke, den får meg til å tenke på Ibsens Brand, den avsindige presten, landskapet her er hans; fjellenes skygge og den kalde vinden fra fjorden, her ville han bo. (Espedal 2006: 68)

Tomas vandrer ned mot Ortnevik, og observerer de små husene i en klynge rundt kaia, en kirke og den enorme fjorden. Med ett inneholder synet av Sognefjorden et drama av Ibsen. Det er ikke lenger kun geografi, det er synet av geografien som påvirker Tomas sine emosjoner, og blir dermed til intertekstuell psykogeografi. Og frem fra emosjonene som psykogeografien vekker i Tomas, males en indre geografi over alt Tomas har lest og verdsatt i sitt liv. Som subjekt fylles han ut av referansene sine.

Fortelleren er belest. Fortelleren knytter forfattere, sitater og historier til geografiske holdepunkter. Det er som om psykogeografien blåser liv inn i sitatene. De bæres frem av vandringen til fortelleren. Han åpner opp forfatterne, kunstnerne og historiene deres og løfter naturen han vandrer i opp i en form for metageografi. Det er nesten så han kunne brettet ut et kart med forfattere fra ulike steder i verden, lagt det over et atlas og på den måten levendegjort alle stedene kartmessig gjennom poesi og kunst. Over Paris skrives historien om Baudelaire gjengitt ovenfor. Over Roche legges diktet «Oppbrudd» av Rimbaud, over Wales hviler «Do not go gentle into that good night».

På samme måte som Debord laget kjærlighetskartet over Paris (bildet øverst på neste side), eller kartet over «New Babylon» (bilde nederst på neste side), kunne Tomas laget det intertekstuelle kartet over verdenen han vandrer i.



Med disse situasjonistiske kartene i bakhodet, kan det være mulig å se for seg et litterært psykogeografisk kart, brettet ut over alle stedene Tomas vandrer.

Stedene vekker minner om kunst og poesi i Tomas, og driver ham videre mot kunsten å leve det ville og poetiske livet:

Og det er nettopp dikterne som har lagt ut på vandring. Det er nok å tenke på Hölderlins vandringer, på Wordsworths og Coleridges gåturer i Lake District og gjennom Europa, på Rimbauds frenetiske traving bort fra hjembyen, og på Vinjes mange fjellturer. Charles Baudelaire var byvandrer, alle flanørers far. (Espedal 2006: 35)

Det er nettopp dikterne som har lagt ut på vandring, tenker Tomas i sitatet over. Derav tittelen på boken: *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Det er når man går, slik dikterne gjorde, at det ville og poetiske livet kan utfolde seg for Tomas.

I forbindelse med Brand og at han ville *bo* i landskapet Tomas vandrer i ned mot Ortnevik, går tankene til sitatet av Rilke: «Jeg kan ikke bo» (Espedal 2006: 64). Ibsen og Rilke utdyper ideen om hjem som noe bevegelig, og gi Tomas belegg for å ikke trenge å inneha et fast hjem:

Det var i denne perioden jeg lærte å gå. Det å gå er, i en viss forstand, det motsatte av å bo i hus. Det gjelder i alle fall vandringen, som er en forlenget, frivillig eller ufrivillig gåerfaring, vandringen er ønsket eller uønsket hjemløshet. (Espedal 2006: 25)

Å faktisk ikke kunne være istand til å bo, at handlingen virkelig ikke lar seg stedfeste, gir i seg selv et hjem til Tomas i sin søken etter et annet liv. Hans indre psykogeografi gjør det mulig for ham å vandre videre, med minnene om kunstnere som driver ham videre. «Mørket er et sted, lyset er en vei». Thomas gjengir Dylan Thomas (Espedal 2006: 36), og gir seg selv lys med på veien.

Tomas oppgir en hel remse av kunstnere for å understreke motivet for sitt valg. Det ville og det poetiske livet ledsages av en rekke anerkjente kunstnere. Det psykogeografisk intertekstuelle kartet stadfestes og tegnes opp. Dette er kartet, dette er sporene han ønsker å vandre i. Som en palimpsest avdekker Tomas psykogeografien i geografien, og skimter teksten som er vasket bort, og som fungerer som grunnlag for hans egne vandringsnotater.

Hva var det D.H. Lawrence skrev? «Den åpne veien. Sjelens store hjem er den åpne veien. Ikke i himmelen, ikke i paradiset. Ikke engang i oss selv. Sjelen er verken der oppe eller i oss selv. Den er en vandrer ned den åpne veien. Ikke ved å meditere. Ikke ved å faste. Ikke ved å utforske himmel eller himmel, kontemplativt, i tradisjonen etter de store mystikerne. Ikke ved utmattelse. Ikke ved ekstase. Ikke langs noen av disse veiene finner sjelen frem til sitt eget. Bare ved å legge ut på den åpne veien. Ikke ved barmhjertighet. Ikke ved offer. Ikke engang ved kjærlighet. Ikke ved godt arbeide. Ikke ved noe av dette vil sjelen fullbyrdes. Bare ved reisen ned den åpne veien. (Espedal 2006: 33)

Tomas sin reise ned den åpne veien er en geografisk, psykogeografisk, litterær og intertekstuell reise.

Tilfeldig møter var viktige i Debords *dérives*:

It may be that the same spot has been specified for a “possible rendezvous” for someone else whose identity he has no way of knowing. Since he may never even have seen the other person before, he will be encouraged to start up conversations with various passersby. He may meet no one, or he may even by chance meet the person who has arranged the “possible rendezvous.” (<http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>)

Til tross for at Debords «possible rendezvous» var organisert, medførte likevel deltagernes uvitenhet om hvem disse mulige møtene var, at de kontaktet folk de ikke ellers ville ha kontaktet. Dette ble nok en mulighet til å utvikle det psykogeografiske inntrykket.

På samme måte ledes Tomas av tilfeldige møter på sine vandringer, faktisk i den grad at han karakteriserer viktigheten av disse møtene på en situasjonistisk måte:

Men de beste kartene kan ikke kjøpes, de tegnes opp av folk man møter på veien. Og folk man møter langs veien er både imøtekomende og nøyaktige. Det gjelder i alle land. De beste kartene formidles muntlig og med håndbevegelser, noen ganger med penn og et stykke papir. Det kan hende at den som peker ut veien vil slå følge for å vise nøyaktig frem der hvor veien gjør et uoversiktlig skille, en vanskelig vending, og på denne måten blir man kjent med landskapet og veiene etter en metode som både er direkte og nøyaktig; en snarvei, en hemmelig sti, vi kjenner alle disse veiene som ingen andre kjenner. Det er våre veier, våre egne stier på kryss og tvers av det kart og hovedveier forteller. (Espedal 2006: 156)

I dette sitatet beskriver Tomas psykogeografi. Han beskriver hvordan naturen formes etter menneskenes kjennskap og inntrykk av den, fremfor det nedtegnete og satte, fremfor det predestinerte. Slike tilfeldige møter skaper kanskje et virkeligere inntrykk av geografien. Geografien blir til noe levende som vokser og deles gjennom folks følelser og erfaring med den.

6. Hvorfor ikke avslutte et sted

I Kas skiller vi lag og bor hver for oss, tilbringer dagene alene og går rundt i gatene uten å støte på hverandre, følger våre egne vaner og mønstre, slik vi gjorde før vi traff hverandre; vi går rundt i den samme byen som to fremmede, helt til vi en dag tilfeldigvis går på hverandre i en gate eller på en kafé. Da vil en av oss løfte blikket fra boken og se på den andre med en rastløs forventning: er du klar? Er du klar til å feste sekken på ryggen og legge ut på den åpne veien? (Espedal 2006: 211)

Tomas snakker her om seg selv og Narve Skaar. De to har skilt lag, forlatt vandringsmoduset, og steget inn i sine egne rytmer. Men en dag vil de igjen føle på rastløsheten som i boken har meldt seg i forbindelse med ideen om en lang gåtur.

Boken avsluttes med en forventning til veien. En forventning OM uoppdaget territorie, vandring og poesi. Den åpne veien tar ikke slutt. Den ligger der og venter også på den som leser boken. Er du klar til å legge ut på den åpne veien?

Psykogeografi ble i «Critique of Urban Geography» fra 1955, definert slik av Guy Debord: «the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals.» Gjennom boken har Tomas tilbakelagt utallige kilometer av psykogeografi. Han har erfart følelser og oppførsel som direkte følge av møtet med geografien. Dette har vist seg i form av tårer utenfor Erik Saties hjem, vakker natt i Rimbauds hjemby eller som halvt druknende i elven i Modalen når han våkner om morgenen av at den renner tvers gjennom huset: «inn vinduet og døren, inn gjennom veggene og ned fra taket» (Espedal 2006: 56) for å nevne noen.

Psykogeografien snakker gjennom Tomas. Han stiller seg åpen til den åpne veien. Han er like mottagelig som stiene han trækker opp, som stedene han trer inn i. Han suger til seg atmosfærer, stemninger, syn og lyder i geografien og tar dem opp og gjør dem til sine egne. Det kan være mulig å tenke seg Tomas som en psykogeografisk litterær skikkelse.

Det er natt. Natt i fjellet. Det kan være - når det blir tilstrekkelig mørkt - at vi brått får øye på et ansikt, det henger utenfor vinduet, tilsynelatende uten kropp og uten føtter, ingen hender, bare et ansikt, det lyser opp et øyeblikk og forsvinner. Ilden dør ut. Av med lysene, av med radioen, inn på soverommet, opp med vinduet, den skarpe, kalde luften. Natthelten. Mørket. Stillhet. Alene. (Espedal 2006: 66)

Tomas føler på natten i fjellet. Forestillingen om et ansikt, raskt tilstede, raskt borte, krysser tankene. Det velkjente i en skremmende følelse av natt. Den skarpe, kalde luften. Natthelten,

kaller han den. Ordene markert med punktum: «Mørket. Stillhet. Alene.» forsterker inntrykkene. Litteraturen oppstår som følge av geografien han har beveget seg, sovet eller bare vært til i.

For det er det med Tomas at han lever så veldig. Så veldig i kontakt med sine egne emosjoner og handlinger. Så opptatt av hva turene med de bekjentskapene av menneskelig og geografisk art skulle etterlate i ham. Avtrykk av føttene hans mot jorden, mot asfalten, mot steinene, og samtidig inntrykket av jorden mot ham. Naturen som trykker seg opp mot ham som en trofast følgesvenn. En mosekledt sprekk i fjellet, et solglimt på et trafikkskilt... alle etterlater de spor i Tomas. Han er ikke bare en vandringsmann, han står i motsetning til samfunnet også på den måten at han tar seg tid. Han stopper opp og kjenner etter hva naturens påvirkninger gjør med ham, hva de skaper i ham. I denne moderne tiden hvor det å ha dårlig tid er tegn på at man er i tiden, stopper Tomas opp og puster. Han tar tiden inn.

Det eksisterer rom av muligheter mellom den vandrende og geografien. Det er en utveksling mellom å gi og ta. Debord spilte også et spill, eller så seg selv som en brikke i et spill. Byen som spillbrett, og han som spiller. *Dérive* gikk også til en viss grad ut på å stille seg åpen for den åpne veien. La seg drive dit geografien kalte. Ikke hindret av tvangsrutiner, ikke hindret av fordommer. Hva er byen? Hvor vil byen? Hva sier byen?

Tomas går dit han ønsker. Han er i så måte en revolusjonær. En revolusjonær romantiker.

Jeg skriver en bok om det å gå. I lang tid nå har jeg vært i ro, har ikke gjort større bevegelser enn denne daglige gåturen frem og tilbake til butikken. Det kan være at jeg tar bussen inn til byen. Det kan være at jeg går en lengre spasertur; jeg går til høyre ut porten og legger av gårde mot den eneste fjelltoppen på øyen, den er ikke mer enn tre hundre meter høy, men det er nok til at jeg får et slags overblikk, over øyen og det gamle huset hvor jeg bor; sett fra høyden skiller det seg ikke så mye fra de andre husene på øyen. (Espedal 2006: 215)

Slik avsluttes epilogen i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. På slutten forteller Tomas om de gåturene han har foretatt seg under arbeidet med nedskrivelsen av gåturene. Han har gått svært lite i denne perioden, viser det seg. Han har kun gått til butikken, og av og til opp mot fjelltoppen som gir et slags overblikk over øya. Han beskriver i fugleperspektiv huset hvor han har sittet og skrevet boken. Det er som om forfatteren lukker det ville og poetiske livet som har utfoldet seg fra dette gamle huset, inne i huset og skuer utover stedet

hvor psykogeografien ble nedskrevet. Han har tenkt tanker, referert til anerkjente forfattere og skrevet om fjelltanker, bytanker og beruset seg på minner om egne turer og andres. Turer i geografi, turer i litteratur.

Denne oppgaven har tatt for seg tanken på litteraturen som noe mobilt, som noe som ikke bare kan leses forskjellige steder, og oppleves forskjellig fra leserens ståsted basert på konteksten man tar den inn i, men litteratur som i seg selv er foranderlig og som har oppstått som følge av konteksten den er gått og skrevet i.

En protagonist som påvirkes emosjonelt av omgivelsene.

Det er som om Espedal gjør naturen mer levende, som om fjellet plutselig får puls i takt med føttene og tankene. Som om byene gjenoppstår som følge av de tankene som er tenkt, eller at minnene får liv i møte med geografien.

Dette er litterær psykogeografi.

Litteraturliste

Bernhard, Thomas. 2003. [1971]. *Gå*. Overs. Monica Aasprong. Spartacus. Oslo.

Coetzee, J.M. 2000. [1999]. *Disgrace*. Vintage Books. London.

Debord, Guy. 1955. *Introduction to a Critique of Urban Geography*.

<http://www.bopsecrets.org/SI/urbgeog.htm>

Debord, Guy. 2009 [1967]. *Skuespillsamfunnet*. Overs. News from NowHere. Gasspedal.

News from NowHere. Bergen.

Debord, Guy. 1955. *Theory of the dérive*.

<http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>

Dostojevskij, Fjodor. 2004. [1866]. *Forbrytelse og straff*. Overs. Jan Brodal. Solum Forlag. Oslo.

Espedal, Tomas. 2014. *Mitt Privatliv*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.

Espedal, Tomas. 2014. [2013]. *Bergenens*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.

Espedal, Tomas. 2011. *Imot Naturen (Notatbøkene)*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.

Espedal, Tomas. 2009. *Imot Kunsten*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.

Espedal, Tomas. 2011. [2006]. *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.

Espedal, Tomas. 2006. [1999, 2003, 2005]. *Biografi (glemsel) ; Dagbok (epitafer) ; Brev (et forsøk)*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Espedal, Tomas. 1991. *Hun og jeg*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.

Espedal, Tomas. 1988. *En vill flukt av parfymer*. bokhylla.no Nasjonalbiblioteket. Oslo.

Fauske, Halvor. 1998. «Modernitet og selv-identitet». E. L. Først og Ø. Nilsen (red.)
Modernitet – refleksjoner og idébrytninger. Cappelen akademisk.

Giddens, Anthony. 1977 [1976]. *New Rules of Sociological Method*. Hutchinson & Co
(Publishers) Ltd. London.

Hamsun, Knut. 2013. [1890]. *Sult*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.

Handke, Peter. 1996. [1994]. *Mitt år i Ingenmannsbukten*. Overs. Unn Bendeke. Gyldendal
Norsk Forlag. Oslo.

Handke, Peter. 2013. [2011]. *Det store fallet*. Overs. Sverre Dahl. Pelikanen. Stavanger.

Haarberg, Jon, Selboe, Tone og Aarset, Hans Erik. 2007. *Verdenslitteratur: Den vestlige
tradisjonen*. Universitetsforlaget. Oslo.

Hustved, Siri. 2014. *The Blazing World*. Hodder & Stoughton ltd. London.

Kaufmann, Vincent. 2006 [2001]. *Guy Debord. Revolution in the Service of Poetry*.
University of Minnesota Press. Minneapolis. London.

Knausgård, Karl-Ove. 2013. *Sjelens Amerika. Tekster 1996–2013*. Forlaget Oktober. Oslo.

Lefbvre, Henri. 1991. [1947]. *Critique of Everyday Life. Volume One*. Verso. London.

Lefebvre, Henri. 2011. [1991]. *The Production of Space*. Overs. Donald Nicholson-Smith. Blackwell Publishing. Oxford.

Lyhne, Vagn, 1990. *Savnets vellyst: Charles Baudelaire i det 19. århundre*. Klim. Århus.

Löwy, Michael, Sayre, Robert. 2001. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Duke University Press. London.

Refsum, Christian. 2011. [2010]. *Løftet*. Forlaget Oktober. Oslo.

Rousseau, Jean-Jacques. 1995. [1782]. *Den ensomme vandrers drømmerier*. Overs. Birger Huse. Bokvennen. Larvik.

Sebald, W.G. 2002. [1995]. *Saturns Ringer*. Overs. Geir Pollen. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.

Taylor, Charles 2004. [1989]. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. University Press. Cambridge.

Tester, Keith. 1994. *The Flâneur*. Routledge. London.

